Münster.1932.№32

Phil. Diss.

Kunstgeschichte

Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus 1917–1927

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde
der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen
Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität
zu Münster i. Westf.

vorgelegt von
Theodor Wieschebrink
aus Münster i. Westf.

Münster i. W. 1932
Druck der Aschendorffschen Buchdruckerei, Münster i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 5. März 1929

Dekan: Herr Prof. Dr. Karl Münscher
Referent: Herr Prof. Dr. M. Wackernagel

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

Inhalt

Seite

Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus. 1917—1927 1

1. Die Ausstellungen religiöser und kirchlicher Kunst 4
2. Die Literatur der letzten zehn Jahre zum Problem der religiösen Kunst 19
   a) Die Jahre 1917—1920 19
   b) Die Jahre 1921—1927 32
3. Die Auswirkung der kirchlichen Kunstbewegung 49
   a) Die Tagungen für christliche Kunst 49
   b) Die Vermittlungsstellen für religiöse Kirchen- und Hauskunst 57
   c) Die Kunstvereine und Künstlergruppen 61
   d) Die Wettbewerbe 63
   e) Die Sorge für die christlichen Künstler 65
   f) Die Vorbildung des Klerus in der Kirchenkunst 68
4. Die Kirche und die kirchliche Kunst 71

Schluß und Zusammenfassung. Die Erfolge der kirchlichen Kunstbewegung, kirchliche Kunst und Künstler in den letzten zehn Jahren 76

a) Die Baukunst, b) Die Plastik, c) Die Malerei, d) Das Kunstgewerbe.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547402_0017

Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus 1917—1927[1]

Die kirchliche Kunst stand im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert im Zeichen tiefsten Niederganges. Das treffendste Bild dieses traurigen Niederganges bot die Vatikanische Weltausstellung christlicher Kunst, die anläßlich des goldenen Priesterjubiläums Leos XIII. im Jahre 1887/88 in Rom veranstaltet wurde. Eine umfangreiche, mit Bildern ausgestattete Publikation[2] dieser Ausstellung, die uns heute noch einen Einblick in die damaligen kirchlichen Kunstverhältnisse gewährt, überzeugt auch von der Notwendigkeit, daß etwas geschehen mußte, um dieses kirchliche Kunstelend zu beheben. Das kirchliche Kunstelend, sowohl in der katholischen wie in der evangelischen Kirche, hatte verschiedene Ursachen. In erster Linie war es der Historismus, die Imitation überkommener historischer Stile in allen Zweigen der Kunst. Die Kirchenarchitekten bauten gotisch, romanisch oder nach Wunsch barock. Das kirchliche Kunstgewerbe, wenn man überhaupt von einem solchen reden darf, war stolz darauf, Werke ehemaliger Kunstepochen möglichst getreu nachbilden zu können. Häufige Ausstellungen historischer Kirchenkunst hatten nebenbei den Zweck, Vorlagen für diese Kopisten zu liefern. Oder man reiste durch die Museen, zeichnete oder photographierte alte Muster, um sie dann zu verwerten. Die Maler und Bildhauer suchten, angeleitet durch die Kunstakademien, für ihre religiösen Kunstwerke Vorbilder in Italien, und im übrigen bildete sich die Zunft der sogenannten Kirchenmaler, die mit Schablonenmalerei in jedem gewünschten Stil die Wände und Gotteshäuser verunzierten. Die Volkskunst wurde erdrückt und vernichtet durch die Industriekunst, welche die Kirchen und Häuser mit Massen blutleerer und geschmackloser Bilderware in Gips und schlechten Drucken in übelster Aufmachung überschwemmte[3]. Das Übel in der kirchlichen Kunst

[1] Zunächst als Inaugural-Dissertation zur Erlangung der philosophischen Doktorwürde der Philosophischen und Naturwissenschaftlichen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster i. Westf. vorgelegt.

[2] Die vatikanische Ausstellung; Wien, Norbertusdruckerei, 1888.

[3] Religiöse Bilder für das katholische Volk von St. Beißel i. d. St. a. M. L., Bd. 33, 1887, S. 456.

war also das völlige Fehlen eines echten persönlichen, in der Zeit verwurzelten Künstlertums. Die kirchliche Kunst hatte keine Verbindung mehr mit der lebendigen Zeitkunst[4].

Es hat seit den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts nicht an Bemühungen gefehlt, diesen Zustand zu beseitigen. Die Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung der letzten 50 Jahre, deren letzter Abschnitt in der vorliegenden Arbeit behandelt ist, wird über die Unternehmungen der kirchlichen Kunstbewegung zu berichten haben.

Die Bemühungen, die kirchliche Kunst der zeitbedingten Entwicklung der Profankunst wieder einzugliedern, waren bis zum Beginn des Krieges 1914 fruchtlos geblieben. Wie Konrad Weiß 1909 schrieb, hatte die christliche Kunst immer „noch kein Gesicht und keine ganz frische Seele". Konrad Weiß glaubte sogar beobachten zu müssen, daß der völlige Wirrwarr, der in der kirchlichen Kunstbewegung herrschte, noch heilloser geworden sei, seit die Einflüsse der modernen Kunstentwicklung sich in der modernen Kunst bemerkbar machten. Damals stellte Konrad Weiß die für die Zukunft bedeutungsvolle Forderung auf, daß die kirchliche Kunst voll persönlicher und zeitlicher Seele sein müsse, die sich in der Linie und Form ausdrückt; denn die künstlerische Form sei geradeso wichtig wie die Idee und die religiöse Kunst ebensosehr Inhalt wie Ausdruck. Der Naturalismus müsse überwunden und eine neue typische seelische Form geprägt werden. Dieser Forderung konnte der Impressionismus wegen seiner materialistischen Tendenz nicht nachkommen. Erst der Expressionismus bedingte durch eine gewaltsame Steigerung der Linie und der Farbe als Mittel zur Hervorhebung eines seelischen Endausdruckes eine wahre religiöse und kirchliche Kunst.

Die ersten Beweise hierfür sollte schon im Jahre 1914 die Werkbundausstellung in Köln liefern. Vor allem die in Köln damals ausgestellten Thorn-Prikker-Fenster für die Dreikönigen-Kirche in Neuß und die Ereignisse, die sich um diese Ausstellung abgespielt haben, waren die deutlichen Vorzeichen der kommenden neuen kirchlichen Kunst und Kunstbewegung.

Der 1914 ausbrechende Weltkrieg hat verhindert, daß diese ersten schwachglühenden Funken einer großen kirchlichen Kunstbewegung zur hellen Flamme aufloderten. Mehr als vier Jahre hielt er die Gemüter in Spannung und blieb mit all seinen Folge-

[4] Vgl. Al. Cingria, La décadence de l'art sacré, Genf 1917; M. Wackernagel, Die Kunst der Kirche, Hochland XVII, 1919/20, S. 88 ff.; Georg Lill: Das Problem der christl. Kunst, Hochland XX, 1922, S. 131 f.

erscheinungen und der bei Friedensschluß ausbrechenden Revolutionen auch auf dem Gebiete des Geisteslebens und der Kunst nicht ohne großen Einfluß. Auf den krassen Materialismus des Krieges und der Revolution erfolgte eine Reaktion, die sich in einer Hinwendung zu Geistigem und zu höheren Idealen bemerkbar machte. Auf dem Gebiete der Kunst erfolgte die Überwindung des Materialismus durch den auf das Geistige gerichteten Expressionismus, der nunmehr gegen Kriegsende zur vollen Auswirkung kam und zu einer neuen christlichen und kirchlichen Kunst führte.

Gleichzeitig aber erwachte allgemein ein so reges Interesse für die kirchliche Kunst, wie es zu keiner Zeit innerhalb der letzten 50 Jahre bestanden hatte. Es setzte eine Bewegung ein von früher nie geahntem Umfang in katholischen wie evangelischen Kreisen, die in mannigfacher Weise und mit intensiver Kraft in die Erscheinung trat[5] und unter dem Schlagwort „Kirchliche Kunstbewegung" bekannt wurde.

[5] Es sei an dieser Stelle hingewiesen auf die zusammenfassenden Aufsätze „Die kirchliche Kunstbewegung" und „Die kirchliche Kunstbewegung unserer Zeit" von Prof. Dr. Wackernagel in der „Schöneren Zukunft, Jahrg. 1929, S. 1014 ff. und 1036 f.

1. Die Ausstellungen religiöser und kirchlicher Kunst

Wollte man der Kirche und dem gläubigen Volke eine der Zeit entsprechende und ausdrucksstarke Kunst vermitteln, die auf die Nachahmung historischer Stile verzichtete und nicht einem seichten Naturalismus verfallen war, wollte man den sog. Kitsch, die Industrie- und Massenkunst aus Haus und Kirche verbannen, so mußte man zunächst der Kirche und dem Volke auf Ausstellungen religiöse Kunstwerke in neuerer Auffassung vor Augen führen.

Als Einleitung und Vorboten der christlichen Kunstausstellungen nach dem Weltkriege sind die J. Eberz-Ausstellungen bei H. Goltz in München, die C. Caspar-Ausstellung der Kestnergesellschaft in Hannover und die aufsehenerregende, von Hartlaub veranstaltete Ausstellung „Neue religiöse Kunst" in der Mannheimer Kunsthalle aus dem Jahre 1918 anzusehen. Vor allem die letztgenannte dürfte die nächste Veranlassung gewesen sein für die nun folgenden ausgesprochen christlichen Kunstausstellungen.

Die erste solche Ausstellung nach dem Kriege wurde organisiert im Januar 1920 in Bonn unter dem Titel: „Christliches Motiv und künstlerisches Zeitgewand" von dem jetzigen Duisburger Museumsdirektor Dr. August Hoff. Der katholische Akademikerausschuß der Hochschule Bonn wollte durch diese Ausstellung auf die Wirksamkeit christlicher Gedanken im Kunstschaffen der Gegenwart aufmerksam machen und zu einer Auseinandersetzung mit dem modernen Formwillen und seinem religiösen Ideengehalte anregen. Man wollte eine neue christliche Kunst in dem jungen, aus der seelischen Lage der Zeit erwachsenen Kunst- und Kulturwillen finden. Aus zeitlicher Bedingtheit und von wahrhaft schöpferischen Künstlern geschaffene Werke sollten daher gezeigt werden. Von den vertretenen Künstlern seien genannt: Josef Eberz, August und Helmut Macke, Nauen, Rohlfs, J. Thorn-Prikker, P. Hecker, Carl Mense, Barlach, Campendonk, Caspar, Dülberg, Heckel, Kokoschka, Minne, Nolde und die Plastiker Georg Grasegger, Karl Menser und F. W. Seiwert. Diese

Namen deuten schon die Eigenart der Ausstellung an. Als erste Ausstellung ihrer Art, nicht nur in Deutschland, sondern überhaupt, mußte sie ungeheures Aufsehen erregen. Infolgedessen beschäftigte sich auch nun seit langer Zeit wieder die Öffentlichkeit mit den Fragen der christlichen Kunst und nahm in Wort und Schrift Stellung. Dadurch wurde die Bonner Ausstellung zu einem ersten wichtigen Markstein in der Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung[6].

Den Eindruck, den die Bonner Ausstellung hervorgerufen hatte, vertiefte dann in etwa die „Große Kunstausstellung Düsseldorf" im Sommer 1920. Aus der modernen Malerei waren zu sehen Willy Jäckels und Emil Noldes Kreuzigung, Bilder von Fritz Burmann, Carl Mense und u. a. Eberz' reizvolles „Wunder", aus der modernen Plastik Carl Menses Kreuzabnahme, Fritz Coubilliers „Beweinung" und Madonna. Diesen modernen Werken gegenüber traten aus der älteren Düsseldorfer Schule Gemälde von E. v. Gebhardt und Jos. Huber-Feldkirch[7].

Im Frühjahr 1921 wurde in der Karlsruher Kunsthalle eine Ausstellung eröffnet, in der Werke von Eberz, Caspar, Thorn-Prikker, Oeser und anderen auf die Zukunft einer neuen kirchlichen Kunst hindeuteten[8].

Dagegen brachte der Sommer 1921 für die kirchliche Kunstbewegung ein bemerkenswertes Ereignis in der „Christlichen Kunstausstellung" in Münster i. W., veranstaltet unter der Leitung von Prof. Wackernagel durch die „Vereinigung akademisch gebildeter Katholiken". Das Ziel der Ausstellung war im Grunde dasselbe wie in Bonn, doch beschränkte sie sich nicht auf die Kunst der Malerei und Plastik, welche in Bonn allein vertreten war, sondern griff, und das war ein wichtiger Fortschritt, auch über auf die angewandte Kunst, das kirchliche Kunstgewerbe und brachte Beispiele aus dem Gebiet der Paramentik, des Altargerätes, sonstigen Kirchenschmuckes und der Devotionalien. Vertreten war das damals neugegründete „Institut für religiöse Kunst" in Köln und die Künstlergruppe „Ars sacra" Düsseldorf, eine große Zahl junger Künstler aus dem Rheinland und aus Westfalen, Berlin, Leipzig und München. Von diesen seien genannt die Bildhauerin Hildegard Domizlaff mit ihren neuartigen Messingreliefs, Para-

---

[6] Reichszeitung 1920, Nr. 40; K. V. 1920, Nr. 56, 21. I. 1920; Ausstellungs-Katalog mit Vorwort von August Hoff 1920; dann „Theologie und Glaube", Jahrg. 12, 1920, S. 18, Aufsatz von P. R. Boving; bemerkenswert der Aufsatz von Prof. Neuß in dem Jahresbericht des Christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln 1919.

[7] Gottesehr I, Heft 4 und 5 mit zahlreichen Abbildungen.

[8] K. V. 1921, Nr. 378, 21. V. 1921.

mente und Fahnen von Karl Weißenborn und Karl Kriete aus der neuesten Kunstrichtung und von Augustin Pacher aus der älteren Münchener Schule. Max Pechstein zeigte seine Mosaiken aus dem Salon Gurlitt-Berlin; ihm reihten sich Plastiker an, wie Senge-Platten, Enseling, Sommer und vor allem Grasegger. Die Neuartigkeit dieser Künstler, dargeboten in einer geschlossenen Ausstellung, zog natürlicherweise zahlreiche Besucher an, und die Aufmerksamkeit des Publikums wurde noch mehr erregt durch die umfangreiche Besprechung, welche die Ausstellung in der örtlichen und auswärtigen Presse erfuhr. Und doch müssen wir zurückblickend betonen, daß auch diese Ausstellung wohl ein Fortschritt in der kirchlichen Kunstbewegung, aber nur in wenigen Punkten eine Erfüllung war[9].

Dieser Fortschritt konnte leider durch eine christliche Kunstausstellung in Freiburg (August 1921) anläßlich des hundertjährigen Bestehens des Erzbistumes nicht gefördert werden. Die Ausstellung bewegte sich hauptsächlich in den herkömmlichen Bahnen süddeutscher Kunstrichtungen, denen noch jegliche Verbindung mit der modernen Kunst fehlte[10].

Sodann brachte der Herbst 1921 in Köln gelegentlich der zweiten „Tagung für christliche Kunst" eine größtenteils historisch gerichtete christliche Kunstausstellung. Die moderne Abteilung, in ihrer Zusammensetzung der Ausstellung in Münster ähnlich, war für die in Köln vorhandenen Bedingungen sehr spärlich und dürfte nicht großen Eindruck hinterlassen haben. Es seien von den ausstellenden Künstlern genannt: Thorn-Prikker, Peter Hecker, letzterer mit dem Karton für die Kreuztragung in der Krieger-Gedächtniskapelle von St. Alban (Köln). W. Remmes und J. Scheuer stellten Glasgemälde-Entwürfe, Ernst Riegel eine Anzahl moderner Kelche und eine Monstranz aus[11].

Daß man auch in protestantisch-kirchlichen Kreisen der modernen Kunst und ihrer Verwendung für die Kirche sympathisch gegenüberstand, beweist die Ausstellung im Leipziger Grassi-Museum, Herbst 1921, die später in erweiterter Form übernommen wurde vom Kunstverein Dresden (1922) und von Chemnitz (1922). Veranstalter dieser Ausstellung war der Pastorenverein in Leipzig, an der Spitze der Pfarrer Holstein, unter Mitwirkung zahlreicher Kunsthistoriker, Theologen und künstlerischer

[9] Siehe Münsterischer Anzeiger, Westfälischer Merkur, Juni bis August 1921; K. V. 1921, Nr. 522 und 554; Germania 1921, Nr. 402; Die christliche Kunst XVIII 1/2, Beilage S. 5 ff.

[10] Die christliche Kunst XVIII 1/2, Beilage S. 3 ff.

[11] K. V. 1921, Nr. 690; Gottesehr II, 1921, S. 90 ff.

Kräfte[12]. Abgesehen von Gemälden und Graphik, letztere vertreten durch Otto Lange, Schmidt-Rottluff und Barlach, waren Kirchengeräte, Kirchenglocken und auch Kirchenfenster aus der Firma Heinersdorff, Berlin-Treptow, ausgestellt. Künstlerisch gebundene Gesangbücher und Konfirmationsscheine sollten auch auf ihrem Gebiet dem Kitsch entgegenwirken. Die Ausstellungen waren wie auf katholischer Seite von Tagungen für neuere religiöse Kunst begleitet.

Das Jahr 1922 brachte der kirchlichen Kunstbewegung eine erhebliche Förderung durch weitere ausgezeichnete christliche Kunstausstellungen. Für das Frühjahr hatte Krefeld Teile der vorjährigen Ausstellungen in Münster und Köln übernommen und ergänzt. Sodann veranstaltete nach der etwas verunglückten Ausstellung von 1921 in Köln im Jahre 1922 der Kölner Kunstverein eine neue große Ausstellung christlicher Kunst, die im Laufe des Sommers 1922 in Barmen und Bochum und im Oktober auch vom Westfälischen Kunstverein in Münster i. W. gezeigt wurde[13]. Die sorgfältige Auswahl der ausgestellten Kunstwerke, die der Leiter Dr. A. Hoff getroffen hatte, war für die Förderung christlicher Kunst insofern von Bedeutung, als sich eine unduldsame Reaktion im Publikum jetzt bereits weit weniger wie früher geltend machte. Man fing an, zu verstehen, verstehen zu wollen. Die weite Überlegenheit dieser Ausstellung gegenüber allen voraufgegangenen derselben Art machte sich besonders in der klaren Formulierung und Durchführung des Programms geltend. Es war kein Tasten mehr, sondern es herrschte eine klare Linie. Fast alle Namen moderner christlicher Kunst sind in dem umfangreichen Ausstellungskatalog vertreten. Caspar, Davringhausen, H. Dieckmann, Dülberg, Eberz, Hecker, Hoelzel, Mense, Nauen, Rohlfs und Oeser. Moderne Plastiker wurden im Zusammenhang anderer Ausstellungen bereits erwähnt. Glasfenster, Mosaiken und Keramik fehlten nicht. Das Kunstgewerbe brachte Bücher und Schmiedearbeiten. Neu in der Ausstellung war die Aufnahme einer Abteilung Architektur: Otto Bartnings Sternkirche, Entwürfe von Peter Behrens, Böhm, Elsässer, Bruno Taut und die sonderbare Holzkirche von H. Soeder mit den Glasgemäldeentwürfen von E. Dülberg[14]. Der einzige Mangel, worunter die Ausstellung augenscheinlich litt, war ihre Gleichzeitigkeit mit den großen christlichen Kunstausstellungen in Düsseldorf und vor allem in

[12] Siehe Schöpfung, Bd. 1, Furche-Verlag 1923, S. 169 f.

[13] M. A. 18. X. 1922, Nr. 520.

[14] Katalog mit Vorwort von A. Hoff 1922; Bericht in der „Schöpfung", Bd. 1, S. 170 f.

München. Wenn wir dem Bericht Reiners' vertrauen dürfen[15], war die Übersicht christlicher Kunst in Düsseldorf wahl- und ziellos zusammengetragen.

In München dagegen zeigte sich die kirchliche Kunstbewegung in nie gesehenem Umfang nach jeder Richtung. Allein in dieser Stadt liefen drei große Ausstellungen nebeneinander her.

In der Dombauhütte der deutschen Gewerbeschau München 1922 war wohl „zum erstenmal Baukunst, Bildhauerei und Kunstgewerbe ausgesprochen moderner Gesinnung in einer Arbeitsgemeinschaft zu dem hohen Werke einer Kirche" zusammengefaßt. Der Bau selbst war von Peter Behrens, von dem auch im Innern ein Altar, Taufbecken und ein Sarkophag standen, und gab dem Ganzen einen einheitlichen Rahmen. Diesem paßten sich die einzelnen Ausstellungsstücke an. Es waren in modernster Ausführung vertreten: Gemälde, Mosaiken, Plastiken, Paramente und Fahnen, Geräte, Behangstoffe und Devotionalien. Bedauerlicherweise war manche Arbeit zu extrem, als daß sie jemals für die Kirche Verwendung hätte finden können. Besonders durch ein Kruzifix von Ludwig Gies (Berlin) wurden die Besucher der Ausstellung, die ohnehin durch andere Ausstellungsstücke der Dombauhütte gereizt waren, in größte Erregung versetzt. Das Kruzifix, das bereits einmal im Lübecker Dom zerschlagen worden war, mußte gelegentlich der in München tagenden Katholikenversammlung entfernt werden, nachdem man vorher vergeblich versucht hatte, das Kunstwerk durch Schutzleute zu sichern. Die Dombauhütte erregte dadurch ein geradezu sensationelles Aufsehen, „das sich bis zu politischen Protesten zuspitzte"[16].

Angesichts dieser Ereignisse bot die von Prof. R. Berndl durchgeführte Abteilung der Gewerbeschau den Weg zur Vermittlung. Nicht extreme, aber auch nicht altmodische kirchliche Kunst früherer Richtungen waren zu sehen, sondern eine gewisse Grenze war nach beiden Seiten eingehalten. Wir konnten hier finden Glasfenster von Thorn-Prikker, den wunderbaren Auferstehungsaltar von Caspar, einen Kreuzweg von Baumhauer und Thalheimer, eine gute ausdrucksstarke Pieta von Knappe. Im übrigen mögen erwähnt werden die Paramente der Frau E. Jaskolla, die Kirchengeräte von Jos. Fuchs (Paderborn) u. a. m.[17].

[15] Bericht in der „Schöpfung", Bd. 1, S. 170 f.

[16] Hochland XX, 1922/23, Heft 1; Die Form I, 1922, Heft 4 mit Abbildungen; amtlicher Katalog im Verlag Werbedienst G. m. b. H. München-Berlin; Kunstwart 1922, Aug., S. 281, Sept., S. 313; J. Kreitmaier, „Von Kunst und Künstler" 1926, S. 133. Abbildungen und Bericht in D. Kunst und Dekoration XXVI, 1923, S. 221 ff.

[17] A. a. O.

Im ganzen wirkte die Aufstellung gut und eindrucksvoll in den einzelnen geschickt angelegten Kulträumen und Kapellchen, von denen eine durch Richard Seewald ausgestattet war.

Diesen beiden Ausstellungen der Gewerbeschau fast entgegengesetzt, ja wie eine bewußte Opposition gegen jede Neuerung in der Kunst, mußte die Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in den Räumen der kgl. Residenz erscheinen, die einen Überblick bot über die 30jährige Tätigkeit der Deutschen Gesellschaft. Daher war es natürlich, daß man auch Werke aus längst vergessenen und teilweise sogar aus ganz unbedeutenden Kunstrichtungen vorgestellt bekam. Man darf diese Ausstellung wohl als die öffentliche Dokumentierung der Tatsache bezeichnen, daß der Kreis der Deutschen Gesellschaft sich damals in einer Kunstauffassung festgefahren hatte. Von den hier ausstellenden Künstlern der Deutschen Gesellschaft sind in erster Linie zu nennen die Plastiker Busch, Balthasar Schmitt, Wadere und Bradl. Aus der Malerei traten uns die bekannten Namen Samberger, Baumhauer, Feuerstein, Fugel, die beiden Schiestl, Huber-Sulzemoos, Beckert und der dem Modernen am ehesten zuneigende Graßl entgegen. Glasmalerei, Paramentik und kirchliche Geräte stammten hauptsächlich aus der Hand Augustin Pachers, der ebenfalls in einigen Punkten Ansätze einer neuzeitlichen Kunstauffassung zeigte[18].

Das Zusammenwirken der genannten drei Ausstellungen, die eine Darbietung christlicher Kunst von der extremsten neuen bis zur alten Richtung boten, mit der Abhaltung der Generalversammlung deutscher Katholiken in München ist für die kirchliche Kunstbewegung von unermeßlichem Werte gewesen.

Im September des Jahres 1922 war endlich in Düsseldorf in Verbindung mit der Landwirtschaftlichen eine „Ausstellung christlicher Kunst fürs Land“[19]. Die Ausstellung enthielt Modelle, Zeichnungen, Photographien von Landkirchen, Landfriedhofsanlagen, Kriegerehrungen, „Christliche Kunst am Wege“ und religiöse Hauskunst. Aus Anlaß der dritten „Tagung für christliche Kunst“ zeigte in Breslau eine kleine Ausstellung alte und moderne schlesische Kirchenkunst. Außerdem erwähnt sei eine Ausstellung der katholischen Akademiker-Tagung in Dresden.

---

[18] Der Pionier XV, 1922/23, S. 17, 25, 37, Bericht von Döring; Stimmen der Zeit, Jahrg. 52, 1922, Heft 12, S. 478 ff.; Die christliche Kunst XVIII, Beilage S. 66 f.; XIX, Heft 4/5 und Beilage S. 69 f.; Hist.-Pol. Bl. 1923, S. 30—43, 65—80, Aufsatz von Momme-Nissen; Westf. Merkur 29. VI. 1922, Nr. 296.

[19] Gottesehr II, S. 146 ff.; siehe auch den Bericht H. Gurlitts in der D. A. Z., abgedruckt in der Christl. Kunst XVIII, Beilage S. 54.

auf der besonders die niederrheinische moderne Kirchenkunst guten Eindruck hinterließ, und eine kleine Ausstellung in Brünn[20].

Konnte man schon im Jahre 1922 den hindernden Einfluß der Inflationszeit bemerken, so lähmten 1923 ihre verheerenden Auswirkungen die kirchliche Kunstbewegung fast ganz und machten ihr bestes Propagandamittel, die Ausstellungen, bald unmöglich. Die niederrheinischen Künstler wie Thorn-Prikker, Nauen, Dieckmann, Hecker, Macke und Wendling stellten zum Teil religiöse Kunstwerke in Nymwegen aus[21].

Im Schnütgen-Museum in Köln wurde eine gute und umfangreiche Ausstellung geboten, die sich auf Mosaik und Glasmalerei beschränkte[22].

Im Zeichen der Inflation stand auch die kleine kirchliche Kunstausstellung in Münster 1923 anläßlich der dort infolge innenpolitischer Verhältnisse kläglich verlaufenen „Tagung für christliche Kunst“[23]. Die deutsche Kunstausstellung zu Karlsruhe[24] hatte eine reichliche Abteilung christlicher Kunst in einem besonderen Kapellenraum untergebracht. Die beste moderne kirchliche Kunstausstellung des Jahres 1923 war in Ulm[25] vom Verein akademisch gebildeter Katholiken zu seiner Tagung zusammengestellt und enthielt hauptsächlich Graphik und einige Gemälde.

In Linz a. D. war im Mai 1923 eine kleine Ausstellung „Kirchliche Kunst seit den letzten 20 Jahren“ durch den dortigen Diözesanverein zusammengetragen, die jedoch nur das Bild jenes bekannten christlichen Kunstmanierismus zeigte[26].

Wenn wir von einer kleinen evangelischen kirchlichen Ausstellung in Dresden auf der Brühlschen Terrasse absehen (September 1924), haben wir in Deutschland für das Jahr 1924 nur die „Christliche Kunstausstellung“ in Freiburg zu verzeichnen, die gleichzeitig mit der Tagung für christliche Kunst stattfand. Dagegen tritt in der Schweiz die kirchliche Kunstbewegung bedeutsam hervor. Eine umfangreiche Ausstellung wurde in Basel bei Anlaß des Schweizerischen Katholikentages in der Kunsthalle und im Gewerbemuseum nach einem voraufgegangenen, zu diesem Zweck ausgeschriebenen Wettbewerb für kirchliche Ge-

[20] Die christl. Kunst XIX, Heft 1/2.

[21] Katalog bei B. Kühlen, M.-Gladbach 1923.

[22] Katalog durch die Vereinigten Werkstätten Puhl und Wagner, Berlin-Treptow.

[23] Münsterischer Anzeiger 1923, Nr. 496.

[24] Die christl. Kunst XIX, Beilage S. 71.

[25] Katalog durch die Süddeutsche Verlagsanstalt Ulm 1923.

[26] Christl. Kunstblätter, 64. Jahrg., 1923, S. 49 ff.

brauchskunst veranstaltet. Alle Gebiete der christlichen Kunst waren vertreten, vom Gemälde bis zum kleinen Beichtzettel und von der kostbarsten Monstranz bis zum einfachsten Weihwassergefäß. Aus dem fast 500 Nummern umfassenden Katalog erwähnen wir die Maler Baechtiger, Paul Burckhardt, Alexander Cingria, Ernst Dach, E. Rinderspacher, Georg de Traz, aus der Plastik Fr. Baud, H. Frey, Hans von Matt und Alfons Magg. Hervorgehoben seien die guten Stickereien von Margarete Naville und die wertvolle Goldschmiedekunst von A. Stockmann (Luzern). Was die schweizerische Künstlerschaft geleistet hatte und zu leisten vermochte, ließ die Baseler Ausstellung deutlich erkennen. Wie auf jeder modernen kirchlichen Kunstausstellung haben auch in Basel, so wird berichtet, viele ihrem erregten Gemüte „in ziemlich prononcierter Weise" Ausdruck gegeben. Aber die Ablehnung war auch in Basel wie überall nur als das notwendige Zeichen im „Kampfe um die Vollendung" einer modernen kirchlichen Kunst anzusehen, als das Zeichen einer stetig zunehmenden kirchlichen Kunstbewegung[27].

Der Tiefstand der neuzeitlichen kirchlichen Kunst war seit Jahren nirgends größer wie in den romanischen Ländern, in dem mit alter Kirchenkunst so reich gesegneten Italien an erster Stelle. In der Erkenntnis dieser Tatsache hatte im Jahre 1925 die Leitung der „Großen internationalen Römischen Kunstausstellung", der sog. Terra Biennale Romana 1925 eine besondere Ausstellung christlicher Kunst ihrem Zusammenhang eingegliedert[28]. Die Ausstellung hatte aus verschiedenen Gründen große Bedeutung für die kirchliche Kunstbewegung. Einmal fand sie statt im Mittelpunkt der Christenheit, an einer Stelle, wo von kirchlich-amtlicher Seite eine Beurteilung moderner Kirchenkunst zu erwarten war, ferner in einem Jahr, das Millionen von Menschen nach Rom zog, die man aufmerksam machen und gewinnen konnte für eine echte Kirchenkunst, zumal diesen Menschen zur Erinnerung an das Heilige Jahr von anderer Seite tausenderlei und minderwertigste Devotionalien angeboten wurden. Ein dritter Vorteil für die Propagierung kirchlicher Kunst bestand in der Internationalität der Ausstellung. Mit Recht hätte man also einen großen Erfolg erwarten können, aber dieser blieb aus. Trotz

[27] Ausstellungskatalog mit Abbildung beim Baseler Volksblatt, Basel, August 1924. Weitere Berichte von Prof. Wackernagel im Baseler Volksblatt „Die christl. Kunst der Gegenwart und die Basler Ausstellung" und „Die katholische Kunstbewegung in der Schweiz"; vgl. Alte und neue Welt, 59. Jahrg., S. 99 ff., Benzinger-Einsiedeln.

[28] Es muß hier zur Vollständigkeit hingewiesen werden auf die nationale christliche Kunstausstellung in Venedig 1920, die nur historische Kunst Italiens zeigte.

der angeblichen Internationalität beschränkte sich die Ausstellung auf Italien, Deutschland, Frankreich und Ungarn, wogegen Österreich, die Schweiz, Belgien, Holland und Spanien ganz fehlten. Selbst von den Bestrebungen der einzelnen ausstellenden Länder konnte man kein richtiges Bild gewinnen. Die römische Zentralleitung hatte sich für Deutschland kurzerhand an die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst gewandt, die nur ihrem allzu engen und einseitigen Künstlerkreis Raum bot. Was außerhalb Münchens in Deutschland an christlicher Kunst geschaffen wurde, kam nicht zu Wort. Fritz Witte hat in der Kölnischen Volkszeitung deswegen flammenden Protest erhoben[29]. Die italienische Abteilung mit Micheletti, Righetti, A. Martini war problemlos und zeigte, daß sich die italienische Kirchenkunst noch „auf breiten und bequemen Wegen überkommener Formen" und in einem wässerigen Klassizismus aufhielt. Reich und gut beschickt war die französische Abteilung. Zuerst zu nennen ist hier M. Denis, dann S. Besnard, Rouart und H. Charlier, ferner Serusier. Die unglückliche Aufstellung der Kunstwerke und die für eine internationale in Rom zur Zeit eines Heiligen Jahres doch sehr kleine und dürftige Ausstellung vermochte nicht den Strom der Pilger anzuziehen und vom Massenkitsch abzulenken. Sie ist daher nur ein erster Versuch „mit allerlei Unzulänglichkeiten" geblieben[30].

In Deutschland bzw. Österreich wurden 1925 nur zwei Ausstellungen christlicher Kunst durchgeführt, die dem Verein katholischer Akademiker zu danken sind. Der Verein, wie stets für eine Erneuerung der kirchlichen Kunst tätig, hielt im Frühjahr zu Essen eine Tagung ab und verband damit eine „Sonderausstellung alter und neuer religiöser Kunst". Die Stücke alter Kunst sollten ein „Wahr- und Mahnzeichen aus vergangener Zeit" sein, wogegen die neue Kunst erweisen sollte, „daß auch die neue Zeit die Kunstkräfte besitzt, die neue kirchliche Kunstwerke schafft, würdig, jenen an die Seite gestellt zu werden". Künstlernamen mit gutem Klang aus Malerei und Plastik, Architektur und Kunstgewerbe, Künstler, die seit langem ihre Schaffenskraft im Dienste neuzeitlicher christlicher Kunst bewiesen hatten, waren auf der Ausstellung vertreten, und die kirchliche Kunstbewegung konnte aus der Ausstellung für sich einen neuen Fortschritt zu ihrem Ziele erwarten[31].

[29] K. V. 1925, Nr. 280; siehe Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 207.

[30] Die christliche Kunst XXI, S. 213 ff. mit Abbildung; Stimmen der Zeit, Jahrg. 55, S. 391 ff.; K. V. 1925, Nr. 280, 286; Hochland XXIII, S. 126 ff.; Arte Cristiana XIII, S. 300 ff. mit Abbildungen.

[31] Katalog bei Fredebeul und Koenen, Essen 1925.

Umfaßte die Frühjahrsausstellung des katholischen Akademikervereins hauptsächlich norddeutsche religiöse Kunst, so bot die vierte Ausstellung desselben Vereins in Innsbruck im August 1925 mit süddeutschen und österreichischen Künstlern kirchliche Kunst in Tirol. Wenn wir von einigen norddeutschen ausstellenden Künstlern, die wir nicht mehr zu nennen brauchen, und von der Architektur, die durch Holzmeister, Dominikus Böhm und F. Müller (Innsbruck) vertreten war, absehen, war jedoch der künstlerische Wert der Ausstellung sehr unerfreulich[32].

Von dem tatsächlich erreichten Stand der Dinge erhielt man keine zureichende Vorstellung, wohl aber durch die im Winter 1925/26 in Wien veranstaltete „Ausstellung für christliche Kunst und Kunsthandwerk" in der Sezession. Hier zeigte sich erst, welche künstlerischen Kräfte in Österreich tätig waren an der Erneuerung einer modernen Kirchenkunst. Von der vor einigen Jahren neuorganisierten Österreichischen Gesellschaft für christliche Kunst war Professor Clemens Holzmeister beauftragt, im Verein mit Peter Behrens die bedeutungsvolle Veranstaltung durchzuführen. Die Hallen der Sezession, zweckdienlich aufgeteilt, gaben dem Ganzen einen weihevollen Rahmen. In diesen fügten sich die Kunstwerke, eine Pieta von Hanak, ein wunderbar tiefempfundenes Holzkruzifix von Adlhard, Wien, das später in die Benediktiner-Universität nach Salzburg gelangte, eine Kreuzigung von dem Bildhauer Andri, Wien, und das „Gnadenbild" von Hanak, um nur diese aus der umfangreich vertretenen Plastik zu nennen. Behrens und Holzmeister zeigten moderne kirchliche Baukunft und Kunstgewerbe in Schmiedeeisen. Der kunstgewerbliche Teil der Ausstellung entstammte im übrigen größtenteils den „Wiener Werkstätten", die zusammen mit dem „Werkbund" für ihren Teil verantwortlich zeichneten. Neben die österreichischen Kirchenkünstler trat eine Reihe aus dem Reich, welche von Peter Behrens zusammengestellt und deshalb in der Auswahl etwas zu subjektiv behandelt war. Schließlich muß noch genannt werden eine Abteilung kirchlicher Kunst historischen Stiles. Diese Abteilung sorgfältig ausgewählter Stücke sollte „die Existenzberechtigung der Gegenwartskunst nachweisen".

Von A. Weißenhofer wurde die Ausstellung als „eine Großleistung von noch kaum absehbarer Tragweite" bezeichnet; nach ihm konnte auch „die Veranstaltung in ihrem kraftvollen Gelingen das Vertrauen haben und bezeugen, daß die Kirche heute noch wie ehedem innere Kraft und Selbstsicherheit genug hat, um

[32] Münsterischer Anzeiger 1925, Nr. 730; Die christliche Kunst XXI, Beilage S. 91 ff.; Katalog bei Tyrolia A. G., Innsbruck.

als Lebende mit Lebenden zu verkehren, daß also das von ihr inspirierte und sanktionierte Kunstüben durchaus kein Geisterbeschwören sein muß"[33].

Die Wiener Sezessionsausstellung hat uns in das Jahr 1926 geleitet. Zuerst müssen wir hier aufmerksam machen auf die Ausstellungen kirchlicher Kunst in Budapest. Bezeichnend für die Zustände kirchlicher Kunst in Ungarn war zunächst eine kirchliche Kunstausstellung in Budapest kurz nach dem Kriege, die von einer interkonfessionellen Aktiengesellschaft veranstaltet wurde und angeblich „mit ihren in den Fabriken angefertigten, den Ansprüchen aller christlichen Konfessionen Genüge leistenden kunstindustriellen Gegenständen ein überwiegend geschäftliches Gepräge aufwies". Um solchen Machenschaften entgegenzuwirken, nahm der katholische Landesverband die Leitung der kirchlichen Kunstpflege in die Hand und veranstaltete mit Unterstützung des ungarischen Klerus und des Kultusministeriums gelegentlich des Katholikenkongresses in Budapest im Oktober 1926 eine Ausstellung moderner Kirchenkunst, um die traurigen Zustände der kirchlichen Kunst in Ungarn zu beheben[34].

Doch gehen wir nun zurück nach Deutschland. „Trotz einer unfreundlichen Kritik" verband auch im Jahre 1926 der katholische Akademikerverband mit seiner Tagung in Aachen abermals eine „Ausstellung christlicher Kunst am Niederrhein" im Aachener Suermondt-Museum[35]. Eine andere Ausstellung religiöser Kunst in Limburg a. d. Lahn war hauptsächlich beschickt von der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München, dem Institut für religiöse Kunst, Köln, und den Ostdeutschen Werkstätten, Neiße[36].

Ungleich wichtiger für die Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung war die Ausstellung in Duisburg 1926[37], die organisiert war von dem dortigen Museumsleiter Dr. Hoff. Für Norddeutschland war es das erste Mal, daß man ausdrücklich nur sakralkirchliche Kunst ausstellte. Die Dombauhütte auf der Gewerbeschau München und die Wiener Sezessionsausstellung in früheren Jahren hatten sich bereits auf ausgesprochene Kirchenkunst

[33] Die christl. Kunst XXII, S. 217 ff., zahlreiche Abbildungen und S. 142 ff.; Das neue Reich VIII, S. 371 ff.; Hochland XXIII, S. 123.

[34] Die christliche Kunst XXIII, S. 160.

[35] M. A. 12. VIII. 1926, Nr. 740.

[36] Katalog in der Limburger Vereinsdruckerei G. m. b. H., Limburg a. d. L.; Koblenzer Volkszeitung 27. IX. 1926, Nr. 222; Nassauischer Bote und Nassauische Landeszeitung 27. IX. 1926, Nr. 223; M. A. 1926, Nr. 915; Abbildungen siehe Die christliche Kunst XXIII, Heft 5.

[37] Vgl. den Bericht von Prof. Wackernagel im M. A. Nr. 1129, vom 29. XI. 1926.

spezialisiert. Diesem Programmpunkt folgend, enthielt die Duisburger Ausstellung an erster Stelle Beispiele modernen Kirchenbaues von Otto Bartning, Peter Behrens, Dominikus Böhm u. a. Moderne malerische Ausschmückung des Gotteshauses wie Mosaiken, Wand- und Glasmalerei zeigten Dieckmann, Hecker, Pechstein, Thorn-Prikker. Das Kunstgewerbe war mit ausgezeichneten Stücken kirchlicher Geräte, Gewänder und anderen Gebrauchsgegenständen vertreten. Die Ausstellung, die sowohl protestantische wie katholische Kirchenkunst enthielt, wanderte dann zunächst nach Krefeld und wurde später übernommen vom Westfälischen Kunstverein Münster unter Leitung von Prof. Wackernagel und nach teilweiser Umgestaltung besonders in der Architekturabteilung durch erlesene Stücke aus dem kurz vorher stattgehabten Wettbewerb[38] für den Bau der Hl.-Geist-Kirche in Münster i. W. ergänzt[39]. Für Nordwestdeutschland war diese Ausstellung in den Zentren der Großindustrie und Verwaltung wiederum ein Ereignis.

Wir erwähnen dann noch eine kleinere Ausstellung des Diözesanvereins in Linz a. d. Donau, Mai 1927[40], die gegenüber ihrer Vorgängerin von 1923 etwas fortschrittlicher war, und die Ausstellung Maria Laacher Kunst im Diözesan-Museum zu Köln[41].

Laacher Kunst trat ebenfalls 1927 in einer Paramentenausstellung desselben Museums mit liturgisch strengen Formgebungen neben das individuellere Gestalten modernerer Künstler, die endgültig mit den hergebrachten, der historischen Kunst entlehnten Formen gebrochen hatten. Modern gemusterte Damaste waren nach Entwürfen von Hecker, Zepter und Thorn-Prikker angefertigt. Außer diesen Künstlern stellten Dürnholz, Wendling, Windelschmidt und Campendonk fertige Paramentenstücke in neuzeitlicher Ausführung aus. So wurde auch das Gebiet der textilen Kunst von der kirchlichen Kunstbewegung mehr und mehr erfaßt[42].

Von besonderer Eigenart war die von August Hoff Ende des Jahres 1927 zusammengebrachte Ausstellung moderner Krippenkunst in Duisburg. An die Stelle der fabrikmäßig hergestellten Krippenfiguren aus Gips oder Wachs setzte sie von Künstlerhand geschaffene Kompositionen. Sie dürfte deshalb für die kirchliche

[38] M. A. 1927, 1. und 4. I. 1927; Die christliche Kunst XXIII, S. 274.

[39] M. A. 29. XI. 1926, Nr. 1129; 1927, Nr. 143 und 208; Die christliche Kunst XXIII, S. 158 ff.; Die Welt (Berlin 1927), Nr. 8, S. 3 mit Abbildung.

[40] Christliche Kunstblätter, 68. Jahrg., 1927, S. 119.

[41] Die christliche Kunst XXIII, S. 375; K. V. 27. II. 1927, Nr. 149.

[42] K. V. 20. VII. 1927, Nr. 527.

Kunstbewegung von großem Wert gewesen sein, weil in den letzten Jahren der Sinn und das Interesse für die Weihnachtskrippe ständig im Wachsen begriffen war.

Im Oktober des Jahres 1927 während der 5. Tagung für christliche Kunst sah man in München eine von Prof. Berndl arrangierte Ausstellung, auf der wie schon 1922 in München die drei Hauptrichtungen der christlichen Kunst hervortraten: Eine historische Richtung mit Stuck, Becker-Gundahl u. a., eine um jeden Preis modern sein wollende und eine Richtung, die mittlere Wege einschlug mit Werken von Karl Caspar, Thalheimer, Ruth Schaumann usw.[43].

Gleichzeitig mit der Ausstellung in München wurde in Gleiwitz religiöse Kunst oberschlesischer Künstler zur Schau gestellt[44].

Dann aber möge den Abschluß bilden der bedeutendste und letzte Erfolg der kirchlichen Kunstbewegung aus dem Jahre 1927, die große Abteilung religiöser Kunst auf der Juryfreien Kunstschau, Berlin (J. K. B.). Paul Girkon berichtet im Kunstblatt[45], die Ausstellung habe „in weiten Kreisen Erstaunen und Befremden hervorgerufen", denn der Begriff: „kirchliche Kunst", so schreibt er, „hat einen ominösen Beigeschmack, der durch die Lage und geistige Haltung der kirchlichen Kunst vor der Staatsumwälzung mehr als begründet war." „Die Abteilung K" der Juryfreien dagegen sei „ein lebendiges Dokument" dafür, daß man seit einigen Jahren mit aller Kraft um eine „wahrhaft sakrale Kunst" sich mühte. Obschon nun ein großer Teil der Ausstellung nicht der sakralen Kunst angehörte, d. h. einer Kunst, die kirchlichen Zwecken dienen konnte, so enthielt sie doch so viel Wertvolles, daß wir sie als die umfangreichste und beste der letzten Jahre bezeichnen müssen. In über 20 Höfen, Hallen und Räumen, die größtenteils als Kapellen ausgeführt waren, war die Ausstellung untergebracht. Ein von R. Henning komponierter Kirchenplatz führte den Besucher in einen Vorhof, an den sich die Passionskirche von Fahlbusch mit dem Kreuzigungsaltar von Hitzberger und Malereien und Glasgemälden von Schelhasse anschloß. Auf der anderen Seite des Vorhofes lag Herkommers Christ-König-Kapelle mit einem großen Mosaik von Glücker und einem in blauer Majolika gearbeiteten Altar von Sutor, Karlsruhe. Einen dritten katholischen Kirchenraum hatte Peter Thimister errichtet und mit einem Altar und Kreuzweg von Paul Plontke, Berlin, ausgestattet. Ein weiterer Kapellen-

[43] K. V. 20. X. 1927, Nr. 777.
[44] Kunst und Kirche IV, 1927, S. 87.
[45] Kunstblatt 1927, S. 241.

raum stammte von E. Hönig, Berlin. Willy Jäckel hatte diesem Raum seinen malerischen Schmuck gegeben. Ein hier aufgestellter Kruzifixus von Thorak, ohne Kreuzbalken und vollkommen nackt, hatte offenbar Mißfallen erregt, jedenfalls wurde er eines Morgens zertrümmert am Boden liegend aufgefunden. Gelegentlich der Besprechung der Münchener Ausstellung 1922 haben wir einen ähnlichen Fall mitgeteilt. Weiter muß genannt werden ein Kapellenraum von Architekt Fr. Glantz, Berlin, und die Himmelfahrtskapelle von Fr. Höger, Hamburg, mit farbigen Gemäldeentwürfen von E. Pfannschmidt, Berlin. Schließlich seien erwähnt das große Apsismosaik von Winkler-Tannenberg: „Der Einzug Christi in Jerusalem" und die Glasgemälde von Dieckmann und Wendling für die Kirche in Marienthal bei Wesel, die im Auftrag des preußischen Staates entstanden sind. Hiermit soll von dem weitschichtigen Material aus jedem Zweig religiöser Kunst nur das wichtigste hervorgehoben sein[46].

Im Voraufgehenden haben wir die letzte der zahlreichen kirchlichen Kunstausstellungen von 1917—1927 behandelt. Zur Ergänzung müßten noch für Deutschland und die deutsche kirchliche Kunstbewegung erwähnt werden die ständigen Ausstellungen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München, die allerdings nur eigenen propagandistischen und geschäftlichen Zwecken dienten. Die kleineren Ausstellungen, die gewöhnlich bei den Generalversammlungen der deutschen Katholiken veranstaltet wurden, standen meistens auf sehr niedrigem Niveau[47].

Aus Italien fügen wir hier noch ein, die christlichen Kunstausstellungen von Mailand 1922 mit kunstgewerblichen Versuchen, die meist zwar modernisierend, aber mißlungen waren[48]. Auf der Esposizione quadriennale di Torino[49] (1923) stellten die Amici dell'Arte cristiana aus, ebenso auf der Biennale di Venezia[50], wo sich besonders der Einfluß Denis' auf die italienische christliche Kunst bemerkbar machte. Die ausgestellten Paramente und Goldschmiedearbeiten waren unbedeutend. Der Einfluß Denis' und eine sentimentale Imitation Correggios machte sich auf der „Franziskanischen Ausstellung" in Mailand 1927 breit[51]. Auch die jeweilige biennale Ausstellung in Monza hatte eine christ-

[46] Korrespondenz f. christliche Kunst 1926/27, Nr. 6, Juli 27; Katalog bei der J. K. B. 1927; Westheims Kunstblatt, a. a. O.; Die christliche Kunst XXIV, S. 1 ff.; Kunst und Kirche III, 1927, Heft 1 mit Abbildungen, Aufsatz von C. Horn.

[47] Correspondenz für christliche Kunst, a. a. O.

[48] Arte crist. X, S. 100, 140, 175, 200 ff.

[49] A. a. O. XI. [50] Ebenfalls a. a. O. XI, S. 86.

[51] A. a. O. XII.

liche Kunstabteilung. Einigermaßen gut war nur die zweite von 1925 von der Mailänder Schule für christliche Kunst beschickt[52].

Auf die Ausstellungen der kirchlichen Kunstbewegung in Holland, Belgien und Frankreich können wir nicht näher eingehen. Für Holland sei hier verwiesen auf „Het Gildebock. Tijdschrift voor kerklijche kunst en oudheitkunde" (1900 ff. und die kulturelle Wochenschrift „Opgang"[53]. Ausstellungen christlicher Kunst wurden in Frankreich veranstaltet von dem Künstlerverein „Les Artisans de l'autel" (seit 1919) und dem Verein „L'arche", von letzterem auch in Belgien. Ferner trat der Verein „Les catholiques des beaux arts" zusammen mit dem Verein L'arche gelegentlich der Pariser Weltausstellung 1925 und in anderweitigen Ausstellungen auf. Besonders aber sei hier die „Société de Saint Jean", welche die vorerwähnten Vereinigungen und die „Ateliers d'art sacre" in sich zusammenschließt, mit ihren Ausstellungen genannt[54]. Die Société veranstaltete außer der christlichen Kunstabteilung auf der Pariser Weltausstellung 1925 noch eine weitere in Lyon anläßlich des Eucharistischen Nationalkongresses für Frankreich 1927[55]. Aus den früheren Jahren ist eine Ausstellung christlicher Kunst bekannt geworden, welche von der Union centrale des Arts décoratifs organisiert war[56]. Nähere Berichte über diese und weitere Ausstellungen fehlen.

Überblicken wir nun die lange Reihe der Ausstellungen, so ist gleich ihre Häufigkeit auffallend. Dagegen ist, von einigen Ausnahmen abgesehen, der Umfang der jeweiligen Ausstellungen ein geringer. Aber gerade durch diese zahlreichen kleineren Ausstellungen, die nicht auf die großen Kunstzentren beschränkt blieben, sondern in den verschiedensten Städten zu sehen waren, wurde die kirchliche Kunstbewegung am meisten gefördert. Aus demselben Grunde konnten jedoch die Ausstellungen leider niemals einen allgemeinen Überblick über die zeitgenössische kirchliche Kunst bieten, sondern brachten territorial oder auf bestimmte Richtungen begrenzte Teilausschnitte zur Schau. Daß bei der Intensität der kirchlichen Kunstbewegung auch manches religiös fragwürdige Kunstwerk in die Ausstellungen geriet, nimmt bei den obwaltenden Kunstverhältnissen nicht wunder. Immerhin waren die Ausstellungen „Flammenzeichen und Sturmverkünder einer neuen Zeit"[57], die Wege wiesen und bestimmte Ziele setzten.

[52] Arte cristiana XIII, S. 264. [53] Siehe auch „Onze Kunst".
[54] Die christliche Kunst XXII, S. 148 f., 180 f.
[55] A. a. O. XXIV, S. 28.
[56] M. Denis Nouvelles Theories, S. 265.
[57] Das neue Reich VIII, S. 371; Weißenhofer.

2. Die Literatur der letzten zehn Jahre zum Problem der religiösen Kunst

a) Die Jahre 1917 bis 1920

Die christlichen Kunstausstellungen der letzten zehn Jahre suchten hauptsächlich zwei Aufgaben zu erfüllen, sie wollten aller Unkunst in Kirche und Haus entgegenwirken und dann eine Kirchenkunst fördern, die, mit der profanen Kunst auf gleicher Entwicklungsstufe stehend, Zeugnis geben konnte von dem künstlerischen Ausdruck der Zeit. Um die Erreichung dieser Ziele hat sich im letzten Jahrzehnt ebenso eine umfangreiche Literatur bemüht. Die Anfänge dieser literarischen Propaganda reichen schon zurück bis in das 19. Jahrhundert. In Frankreich wurde J. K. Huysmans der erste Vorkämpfer für eine Vereinigung der kirchlichen und profanen Kunst. Seinem Beispiel folgten vor dem Kriege M. Denis und G. Desvallières, die in unzweideutiger Weise ihren Lesern den erschreckenden Tiefstand der Kirchenkunst vor Augen stellten[1]. Zu gleicher Zeit und mit denselben Absichten wandten sich auch in Deutschland zahlreiche Stimmen in literarischen Abhandlungen an die Öffentlichkeit. Bereits 1887 schrieb St. Beissel in den Stimmen aus Maria Laach[2] gegen die allenthalben verbreiteten minderwertigen Heiligenbildchen. Die maßgeblichen Zeitschriften, wie das „Archiv für christliche Kunst" (gegründet 1885), die „Zeitschrift für christliche Kunst" (gegründet 1886), die protestantische „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" (gegründet 1897), die „Christliche Kunst" in München (gegründet 1904), das „Hochland" (gegründet 1904) ergriffen das Wort für die Erneuerung der Kirchenkunst aus der Profankunst. Aber fast ungehört sind diese Stimmen verhallt.

Erst als der Weltkrieg sich dem Ende zuneigte, trat mit dem Neuerwachen der kirchlichen Kunstbewegung eine umfangreiche kirchliche Kunstliteratur mit Erfolg hervor.

In Lausanne in der Schweiz erschien 1917 erstmalig ein Buch des schweizerischen Künstlers Alexander Cingria „La décadence de l'Art sacré"[3]. Es besteht aus einer Reihe von Vorträgen, die Cingria in den Jahren 1916/17 im Katholischen Arbeiterinnenverein in Genf hielt. Das Buch Cingrias steht unter französischem

[1] M. Brillant, L'art chrétien en France, Paris 1927.
[2] 1887, Bd. 33, S. 456 ff. [3] 1917, Verlag Cahiers Vaudois.

Einfluß und ist im besonderen angeregt durch die früheren Äußerungen Huysmans zur christlichen Kunst. Cingria geht von der Ansicht aus, daß, wie alles Schöne und Gute von Gott komme, alles Häßliche im Teufel seinen Urheber habe. Ebenso sei alle wahre Kunst göttlich, alle Unkunst Teufelswerk. Daher wird jede Unkunst in der Kirche zu einem Sakrilegium. Die Kirche habe die Kunst notwendig und habe sie alle Zeit gebraucht zur Verschönerung des Gottesdienstes und zur Erhebung der Gläubigen. Aber im 19. und 20. Jahrhundert habe man an die Stelle der Kunst Massenfabrikate gestellt, die nur den Tod und Untergang der Kunst anzeigen konnten. Die Gründe für diesen Verfall der Kirchenkunst, die alle „satanischen Ursprungs sind" und „vom bösen Geist" ausgehen, seien zunächst moralischer Art, es sei die Langeweile, die Gedankenlosigkeit, Trägheit und Verlogenheit, die alles Leben in der Kunst erstickten. Ferner sieht Cingria andere Gründe historischer Art in dem traurigen Einfluß der Reformation, des Jansenismus und der französischen Revolution, die dem Volke den wahren Glauben und eine echte äußere Gottesverehrung zu nehmen bestrebt waren. Dazu treten die Gründe, die im rein Künstlerischen liegen, es sind der „Einfluß des Akademismus, der Romantik und Verindustrialisierung der europäischen Kunst". Mit beißender, treffsicherer Satire und Ironie geißelt Cingria die traurigen Zustände einer sogenannten Kirchenkunst, die überall auftritt in Gestalt kunstloser Gipsfiguren und Öldrucke oder als Abklatsch überkommener Stilformen.

Diese entschiedenen, offenen Worte des Buches Cingrias fanden vielerorts freudige Aufnahme. Wir dürfen sie als den Beginn der 1917 einsetzenden neuzeitlichen kirchlichen Kunstbewegung in der Literatur betrachten. Das kleine Buch mußte bereits 1920 neu aufgelegt werden mit einem Vorwort Paul Claudels[4] und ist später auch in deutscher Übersetzung erschienen[5].

Cingria geht in seiner Schrift hauptsächlich gegen die geschmacklose Industriekunst und den charakterlosen devotionalen Kitsch vor, sucht also nur einen Teil der Aufgabe der kirchlichen Kunstbewegung zu lösen. Demgegenüber befaßte sich mehr mit dem anderen Teil, der Erneuerung der Kirchenkunst aus der Moderne, eine im Jahre 1918 erschienene Schrift von Max Fischer: „Joseph Eberz und der neue Weg zur religiösen Malerei"[6]. Max Fischer ist der Ansicht, die letzten 60 Jahre

[4] Paris, Verlag Rouart.

[5] A. Cingria, Der Verfall der kirchlichen Kunst, Augsburg 1927.

[6] Goltz-Verlag, München 1918, mit zahlreichen Abbildungen, die außerdem in zwei Mappen „Christus" ebendort erschienen; die Veranlassung war eine Sonderausstellung des Künstlers bei Goltz 1918.

hätten überhaupt keine wahre religiöse Kunst hervorbringen können. Zwar habe auch der Impressionismus religiöse Themen zu malen versucht, sei aber über die Darstellung des rein stofflichen nicht hinausgekommen. Eine Kreuzigung Corinths vermöge nicht das Leiden des Gottessohnes als Welterlöser zu schildern, sondern nur die gräßlichen Schmerzen eines Gekreuzigten. Die Christusgestalt Uhdes sei die Darstellung eines „farblosen und sabberigen Kleinbürgers Jesus". Aus der Kunst des Expressionismus erhofft er dagegen eine Erneuerung wahrer religiöser Kunst. Aber auch im Bereich des Expressionismus macht Fischer Unterschiede. In Noldes Triptychon „Maria Aegyptiaca", das an sich ein bedeutendes Kunstwerk sei, findet er nicht die Voraussetzungen, unter denen ein spezifisch religiöses Kunstwerk allein entstehen kann. Nur ein von wahrer Religiosität durchdrungener Künstler könne aus der Not der Zeit heraus ein wahres religiöses Kunstwerk schaffen. Einen solchen Künstler glaubt Fischer in Joseph Eberz gefunden zu haben. Die Werke Eberz' bedeuten ihm jedoch noch nicht die Vollendung aus der Modernen, „aber ein Weg zu ihr und eine zukunftstarke Verheißung"[7].

Auch Konrad Weiß, der in einem Hochlandaufsatz[8] an die Gedanken Fischers anknüpfte, hält die Zeit einer neuen, aus der modernsten Richtung erwachsenen religiösen Kunst für gekommen. Durch die Zeit gehe ein Zug zur Religion, diesem Ausdrucke der Zeit müsse der Künstler, müsse auch Joseph Eberz in seinem Kunstwerke Gestalt geben. Nicht dürfe der Künstler seine eigenen religiösen Gedanken darstellen, sondern er müsse ein Diener der „größten menschheitlichen Wahrheiten sein", dann erst werde er das religiöse Kunstwerk seiner Zeit schaffen. Die Künstler würden zeigen müssen, ob sie den Willen haben, das Opfer ihrer selbst zu bringen, um ganz der religiösen Idee zu folgen. In diesem Sinne stehe Joseph Eberz mit vielen anderen Künstlern noch in einem Übergang zu einer wahren religiösen Kunst.

Für die religiösen Kunstwerke Karl Caspars trat Konrad Weiß 1918 in der Kölnischen Volkszeitung ein[9]. Rein künstlerisch schon sei Caspars Kunst anders entwickelt als die Joseph Eberz', aber auch inhaltlich. Caspar hebe mit besonderem Vorzug den

[7] Vgl. die ähnlichen Ausführungen desselben Verfassers im „Literarischen Echo", 23. Jahrg. 1920/21, S. 87.

[8] Hochland 1918, Januarheft: „Zum Schicksal in der christlichen Kunst", Joseph Eberz.

[9] Abgedruckt bei Konrad Weiß, Zum geschichtlichen Gethsemani, Mainz 1919; vgl. die Besprechung dieses Werkes in den Stimmen der Zeit, 50. Jahrg., Bd. 99, S. 466.

Passionsgedanken hervor. Das Zeitgeschehen des Weltkrieges und seine Folgen werde in seinen Passionsbildern: Christus am Ölberg (1916), dem großen achtteiligen Passionsaltar (1917) und anderen Werken zu einem Symbol der Zeit umgewertet. Caspar habe sich nicht herbeigelassen zu einer Wiedergabe der historischen, christlichen Tatsachen, oder andererseits einer persönlichen, religiösen Stimmung, sondern er habe seine religiöse Kunst aufgebaut auf der Grundlage einer positiv gläubigen Weltanschauung. In dieser Verbindung von Kunst und Kultur sieht Konrad Weiß die erste und wichtigste Vorbedingung für das neue religiöse Kunstwerk.

Leider haben die Ausführungen Konrad Weiß', die so nachdrücklich für die Erneuerung der religiösen Kunst eintraten, aber eine schwer begreifliche und verklausulierte Sprache sprechen, bei ihren Lesern kaum Aufnahme und Verständnis gefunden. Was war überhaupt „Religiöse Kunst", „Religiosität", „religiös"? Wohl kein Ausdruck ist in den vergangenen Jahren mehr gebraucht, vieldeutiger erklärt, aber auch mißverstanden worden, als dieser. Im Anschluß an die Ausstellung „Neue Religiöse Kunst" in der Mannheimer Kunsthalle 1918 hat E. v. Bendemann eine Erklärung zu geben versucht[10] für die Art der Religiosität in den dort ausgestellten Kunstwerken. Bei den meisten Künstlern sei für ihn eine „dogmatisch beschränkte, konfessionelle Religiosität", die einer persönlichen Frömmigkeit entspricht, nicht zu finden; selbst nicht einmal beim Beschauer würde diese vorausgesetzt und erwartet. Die Verwertung biblischer Stoffe seitens dieser Künstler sei nur ein Anachronismus, und ihre Religiosität nicht mehr als eine allgemeine Sehnsucht nach Gott. Ebenso wie v. Bendemann verlangte Joseph Kreitmaier S. J. in den Stimmen der Zeit[11] vom Künstler eine Religiosität, die christlich gläubig sei, denn nicht das christliche Thema allein mache ein Kunstwerk für das Gotteshaus geeignet. Daher lehnt Kreitmaier auch die religiösen Malereien Noldes ab und sieht in ihnen „eine schmerzliche Verhöhnung unserer heiligsten Überzeugung". Kreitmaier folgte im allgemeinen den Ausführungen M. Fischers und Konrad Weiß'. Mit diesen hält auch er Joseph Eberz und Caspar für religiöse Künstler moderner Richtung, die auf katholischer Grundlage stehen und deren Kunst mit gewissen Einschränkungen in die Kirche gelangen könne[12].

[10] Frankfurter Zeitung 16. III. 1918, Nr. 75.

[11] 48. Jahrg., Bd. 95, S. 356 ff., „Vom Expressionismus", mit 2 Bildern von Joseph Eberz.

[12] Dies hat sich später bestätigt. Eberz malte in Freilassing, Caspar im Bamberger Dom.

Über das Verhältnis von Kunst und Religion und über das religiöse Kunstwerk hat dann am ausführlichsten G. F. Hartlaub geschrieben. Sein Werk: „Kunst und Religion, ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst“ [13] ist die bedeutungsvollste Literaturerscheinung für die kirchliche Kunstbewegung des letzten Jahrzehnts. Sein Thema hat Hartlaub ohne Zweifel mit einer gewissen Objektivität behandelt, jedoch liegt seiner ganzen Auffassung eine religiös-relativistische Weltanschauung zugrunde. Ein theosophischer Mystizismus und Pantheismus tritt wiederholt in seinem Werke hervor. Dadurch sind die Vertreter einer positiven Weltanschauung, wenigstens auf katholischer Seite, gegenüber dem Expressionismus und einer aus dieser Kunstrichtung sich entwickelnden religiösen Kunst häufig skeptisch geworden und haben nach Möglichkeit ihre Aufnahme in das Gotteshaus zu verhindern versucht.

Im ersten Kapitel definiert Hartlaub den Begriff „religiöse Kunst“: „Ein Kunstwerk ist religiös, wenn die von ihm ausgedrückten Gefühle es sind.“ Diese Gefühle könnten dem Gedanken an Gott entspringen, es können diese Gefühle Seligkeit, Versenkung, Andacht und Gebet, ja auch Ekstase, Reue und Not sein, soweit sie im Göttlichen ihr Ziel finden. Nicht jedes Kunstwerk als solches sei schon religiös, etwa mit der Begründung, die Kraft und der Geist des kunstschaffenden Menschen habe in Gott seine Ursache, sondern man könne von Religion in einem Kunstwerke nur dann sprechen, wenn es Gott als letztes Ziel der Verehrung betrachte. Gehe die Kunst diesem Ziele nicht nach, so trete sie in bewußten Gegensatz zur Religion.

Im zweiten Kapitel spricht Hartlaub von den „Grundlagen religiöser Kunst“ (Stil, Gegenstand, Gesinnung). Zum ersten Teil dieser Frage untersucht er die Eigentümlichkeiten der verschiedenen Kunstauffassungen und ihre Tauglichkeit zu einer religiösen Kunst. Der Realismus suche seine Vorwürfe in der Wirklichkeit, über diese komme er nicht hinaus und könne deshalb niemals religiöse Motive behandeln. Der Idealismus nehme allerdings auch die sichtbaren Formen der Umwelt auf, erhebe sie aber über alle Zufälligkeiten hinaus und steigere sie in höchst idealer Wiedergabe. Daher besitze der Idealismus die Fähigkeit, religiöse Kunst zu schaffen, dem diesseitigen Menschen Übernatürliches nahe zu bringen. Der Impressionismus biete ebenso wie der Realismus seiner prinzipiellen Einstellung wegen über-

[13] Wolf-Verlag, München 1919, siehe auch die Besprechung in der Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII, 1920, S. 61 f. und Stimmen der Zeit, Bd. 99, 1919, S. 464 f.

haupt keine Möglichkeit zu einer religiösen Kunst. Dagegen vermöge der Expressionismus Gefühle zum Ausdruck zu bringen und auch religiöse Kunst zu werden, wie es zeitweise in der Gotik und dem Barock geschehen sei. An sich sei der Expressionismus in seiner Weltanschauung „prärelігiös", und werde erst durch den Gegenstand der Darstellung religiös; ein religiöses Kunstwerk müsse auch von Gott handeln, und denen, die ihn suchen. „Es gibt keine religiöse Kunst ohne religiösen Gegenstand." Zu diesen müsse aber notwendig noch ein drittes kommen, „die religiöse Gesinnung". Der Künstler des Expressionismus müsse, wenn er Kunstwerke religiösen Inhalts schaffe, auch Stellung genommen haben zu Religion und Christentum, denn sein Kunstwerk sei ein Bekenntnis.

„Haben wir", so fragt Hartlaub nun, „heute eine religiöse Kunst, welche diesen Voraussetzungen entspricht?" Sein Urteil ist negativ. Wohl hätten die Künstler des zeitgenössischen Expressionismus „religiös gefärbte Gefühle" zum Ausdruck gebracht, darüber aber seien sie nicht hinausgekommen. Es waren nur „Erwartungszustände der Seele", ein „quälendes Sichbelauschen", also Subjektivismus, der den Menschen hinderte, sich über sich selbst zu erheben. Obschon Hartlaub optimistisch und hoffnungsfroh in die Zukunft schaut, betont er am Schlusse: „Wer heute schon das religiöse Kunstwerk gleichsam vorwegnehmen will, sei sich der ungeheuren Verantwortung bewußt."

Hartlaubs Ausführungen waren zu einschneidend, als daß sie nicht hätten große Beachtung finden können. Auf katholischer wie protestantischer Seite hat man sich mit Hartlaubs Deduktionen auseinanderzusetzen versucht, denn in weitesten Kreisen der kirchlichen Kunstbewegung stand die Frage: „Expressionismus und kirchliche Kunst" im Mittelpunkt des Interesses.

Im Gegensatz zu Hartlaubs relativistischem Standpunkt behandelt vom Standpunkt katholischer Weltanschauung aus Konrad Weiß die Frage: Expressionismus und kirchliche Kunst. K. Weiß veröffentlichte 1919 in einem Sammelwerk: „Zum geschichtlichen Gethsemane"[14] früher größtenteils im „Hochland" erschienene Aufsätze über christliche Kunst und Künstler. Bereits oben wurde auf zwei Aufsätze von Weiß hingewiesen, die auch in dieses Sammelbändchen aufgenommen sind und in denen er vorzüglich den Passionsgedanken als Grundelement für die neue religiöse Kunst hervorhob. Diesen Passionsgedanken macht Weiß zum Leitmotiv einer neuen größeren Abhandlung. Der Gedankengang ist etwa folgender: Die Geschichte der Menschheit ist

[14] Zum geschichtlichen Gethsemane, Mainz 1919.

ein Abbild von Gethsemane, sie ist „das geschichtliche Gethsemane, von dem auf jeden einzelnen Menschen ein Teil des Leidens abgewogen wird". Der Künstler ist berufen, „das Drama seiner gegenwärtigen Menschheit darzustellen". Daher entstehen die zerrissenen, zerfurchten und ausdrucksstarken Formen; Kelch und Kreuz sind die stärksten und zutreffendsten Formen des geschichtlichen Ausdrucks und zur Darstellung „der christlichen Daseinsform"[15].

Die literarischen Erscheinungen, von denen bisher die Rede war, traten mit Ausnahme der Schrift Cingrias für die Erneuerung der religiösen Kunst aus der Modernen ein und zwar nur auf dem Gebiete der modernen Malerei. An die anderen Zweige der Kunst, wie etwa die kirchliche Architektur oder das Kunstgewerbe, dachte man noch nicht. In dem Zeitabschnitt 1919/20 trat in dieser Beziehung jedoch eine Änderung ein.

Die bedeutendste kirchliche Kunstzeitschrift, die in Düsseldorf seit 1888 erscheinende „Zeitschrift für christliche Kunst", welche bis 1918 unter der Redaktion Alexander Schnütgens historisch eingestellt war, wandte sich von da ab unter ihrem neuen Herausgeber Fritz Witte dem Expressionismus zu und versuchte, diese neue zeitgenössische, künstlerische Ausdrucksweise auch für die kirchliche Kunst zu propagieren. Gleich das erste Heft des von Witte redigierten XXXII. Jahrganges (1919) setzt sich mit den „neuen Zeiten und neuen Zielen" auseinander[16]. Witte verlangt hier den Verzicht auf jede historische Form, nicht etwa weil er die Kunst früherer Jahrhunderte verachte, sondern weil das geistlose Nachbeten historischer Kunstformen keine Kunst sei. Er bekämpft die geistig hohle Industriekunst, diese Sentimentalitäten in Gipsgestalten, durch die der Geschmack des Volkes in den letzten 50 Jahren verdorben und der wahrhaft christliche Künstler aus der Kirche ferngehalten worden sei. In demselben Aufsatz entwickelt Witte sodann sein ganzes Programm, das er zur Hebung der christlichen Kunst in der Zeitschrift durchführen will. Der Impressionismus sei für eine kirchliche Kunst seiner Prinzipien wegen ungeeignet gewesen; eine wahre Kirchenkunst müsse wie in früheren Zeiten so auch heute eine ausdrucksstarke Kunst sein. Laut ist sein Ruf nach wahrer Zeitkunst. Auf fast jeder Seite erklingt sein „Ceterum censeo" und fordert mit Begeisterung auf, der Kirche und dem christlichen Volke echte christliche Kunst und den modernen christlichen Künstlern

---

[15] Besprechung von Kreitmaier in den Stimmen der Zeit, Bd. 99, 1920, S. 466.

[16] Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, S. 1 ff., 83 f.

Achtung und Verständnis entgegenzubringen[17]. Als Beispiel neuzeitlicher Kirchenkunst zeigt die Zeitschrift ihren Lesern bereits in Kirchen entstandene Werke von Georg Grasegger, Thorn-Prikker u. a. Die ihr zugedachte Aufgabe, neue Kirchenkunst überall bekanntzumachen, hat die Zeitschrift jedoch nicht ganz erfüllen können, sie mußte im Jahre 1923 mit dem XXXIV. Jahrgang ihr Erscheinen einstellen.

Neben der Zeitschrift für christliche Kunst bemühte sich auch die „Gottesehr", die im Jahre 1919 von Andreas Huppertz, Köln, für den Düsseldorfer Kunstkreis herausgegeben wurde, um eine neue kirchliche Kunst. Jedoch verhielt sie sich der neuen expressionistischen Kunstrichtung gegenüber sehr zurückhaltend[18]. Waren doch die Nachkriegsjahre Zeichen der Gärung und des Aufruhrs auch in den bildenden Künsten, und daher ein vorsichtiges Beurteilen, bzw. eine Warnung vor übereilten Experimenten in der Kunst durchaus angebracht. Mit dieser Vorsicht ist die Zeitschrift auch bei der Auswahl ihrer Abbildungen vorgegangen. Bedauerlicherweise hat die „Gottesehr" nur zwei Jahrgänge erlebt und ist 1921 eingegangen.

Außer von diesen beiden genannten Zeitschriften, die sich für die kirchliche Kunst und Kunstbewegungen in Nordwestdeutschland einsetzten, hätte man in den Jahren 1919/20 auch von der größten christlichen Kunstzeitschrift Süddeutschlands: „Die christliche Kunst", München, eine Äußerung zu der modernen Richtung in der kirchlichen Kunst erwarten können. Aber infolge einer gewissen Exklusivität wurde von ihr die moderne Richtung ignoriert. Ebenso wußten das Nebenblatt der „Christlichen Kunst": „Der Pionier"[19], die „Christlichen Kunstblätter" des Diözesankunstvereins Linz[20] und „Das Archiv für christliche Kunst"[21] des Rottenburger Diözesanvereins in den Jahrgängen von 1919/20 zu der sich entwickelnden neuen Kirchenkunst nichts zu sagen.

Die liberale „Neue Züricher Zeitung" dagegen brachte 1919 eine umfangreiche Besprechung der Schrift A. Cingrias über den Verfall der kirchlichen Kunst, wodurch, soweit bekannt, erstmals den Lesern des deutschen Sprachgebietes die für die kirchliche Kunstbewegung der neuesten Zeit so wichtigen Ausfüh-

[17] Ceterum censeo, Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, S. 163 ff.

[18] A. Huppertz, „Expressionismus", Gottesehr, 1. Jahrg., 1919, S. 36 u. ö.; Momme Nissen, Kirche und Expressionismus, a. a. O. S. 18 ff.; A. Huppertz, Kunst und Kirche, a. a. O. S. 135 ff.; R. B. Witte, Wege zur christlichen Kunst, Gottesehr, 2. Jahrg., S. 21 u. ö.

[19] Bis 1925 17 Jahrgänge.

[20] Bis 1928 69 Jahrgänge.

[21] Bis 1928 43 Jahrgänge.

rungen des schweizerischen Künstlers vorgetragen wurden. Von der „Neuen Züricher Zeitung" übernahm die kulturelle Wochenschrift „Das neue Reich" den Aufsatz unter dem Titel „Verfall der Religion — auch Verfall der Kunst"[23]. In erster Linie hat aber zur Verbreitung der Gedanken Cingrias beigetragen der Aufsatz „Die Kunst der Kirche" von Prof. Wackernagel im „Hochland"[24]. Was Cingria seinen Schweizer Landsleuten über kirchliche Kunst zu sagen hatte, seine Klagen und seine Kritik an den bestehenden traurigen Kunstverhältnissen in den Kirchen, hatten für Deutschland ebenso wie für die Schweiz ihre Berechtigung. Seiner Besprechung läßt Prof. Wackernagel einen Aufruf zur Hebung der kirchlichen Kunst folgen, der nicht ungehört geblieben ist. Nicht an Künstlern fehle es, welche die bestehenden Zustände beseitigen könnten, wohl aber an Verständnis und Duldung seitens der Auftraggeber. Diese aufzuklären und vor allem die „verheerende Seuche" der „Surrogatkunst" zu beseitigen, müßten sich viele die Hände reichen zum Kreuzzug für eine echte, religiöse Kirchenkunst. Es sei an der Zeit, so fährt Rupert Gießler sich anschließend an Cingria und Prof. Wackernagel in einem Aufsatze der „Kölnischen Volkszeitung": „Religion und junge Kunst" fort, daß man entschieden gegen „das Breitmachen des wüsten Unrates in der christlichen Kunst vorgehe und ihn beseitige"[25].

Der Kampf, zu dem hier aufgerufen wurde, hatte inzwischen schon begonnen. Das Zeichen hierzu war die erste moderne christliche Kunstausstellung in Bonn 1920. Den Zweck und Sinn hatte der Leiter derselben, August Hoff, in der Einleitung zum Ausstellungskatalog klar dargelegt. Die Ausstellung sollte ein Versuch sein, die Möglichkeit einer neuen christlichen Kunst zu erweisen, die aus der seelischen Lage der Zeit aber nur von einem wahrhaft schöpferischen Künstlertum zu erwarten sei. In der „Deutschen Reichszeitung"[26] hatte Hoff unter Hinweis auf die kirchlichen Aufträge, mit denen bereits in Süddeutschland moderne Künstler betraut wurden, die Frage gestellt: „Wann werden wir unseren Meistern die Tore öffnen, vor denen sie harren?" Ähnlich äußerte sich die „Kölnische Volkszeitung"[27] in ihrer Besprechung: „Die Kirche wird ihr (der neuen christlichen Kunst) die Pforten nicht mehr lange verschließen können und dürfen." Hiergegen Protest erhebend, schrieb Pater Remigius Boving seinen Aufsatz: „Soll die Kirche der expressionistischen

[23] Das neue Reich I, 1919, S. 448 f.
[24] Hochland XVII, 1919/20, Bd. 2, S. 88 ff.
[25] K. V. 1920, Nr. 586. [26] 1920, Nr. 40. [27] 1920, Nr. 56.

Kunst ihre Tore öffnen?“[28] Nach einer Erklärung des Wesens des Expressionismus, in dem er nur schrankenlosen Subjektivismus und „Barbarismus“ sieht, behandelt Boving seine gestellte Frage: Kirche und Expressionismus. „Angenommen,“ so beginnt sogleich zurückweisend der Verfasser, „mit expressionistischen Mitteln könne ein wahres Kunstwerk geschaffen werden, so wird doch die Kirche ihre Entscheidung für oder gegen den Expressionismus davon abhängig machen, welche Werte er für sie als Kunst und als christliche Kunst aufzuweisen vermag.“ Als solche Werte verlangt Boving Verständlichkeit und Schönheit. Der Expressionismus suche ganz subjektiv eingestellt und unter Zurückweisung der Natur das Geistige und Metaphysische darzustellen. Diese „symbolistische Rätselhaftigkeit“ und die Verschwommenheit in den Anschauungen sei unverständlich und könne von der Kirche nicht angenommen werden, da sie den Anforderungen der kirchlichen Bildervorschriften nicht entsprächen. Vor allem ständen die Canones 1279, 1—3 des neuen kirchlichen Gesetzbuches der neuen Kunstrichtung entgegen, da sie den traditionsmäßigen Formen, „dem bewährten der Gebrauch der Kirche, der Reinheit der Glaubenslehre und guten Sitten zuwider sei“. Boving warnte, allerdings mit Recht, vor den theosophischen Ideen der modernen Kunst, vor der angeblichen Mystik und Innerlichkeit und lehnt, sich von vornherein subjektiv auf eine idealistische Kunst einstellend, jede Erneuerung der kirchlichen Kunst aus einer ausdrucksstarken Gegenwartskunst ab.

Gegen den philosophischen und theosophischen Mystizismus des Expressionismus wandte sich auch J. Kreitmaier in seiner Flugschrift „Der Kampf um die neue Kunst“[29]. Als literarische Äußerung innerhalb der kirchlichen Kunstbewegung hat die Schrift nur in dieser Beziehung Bedeutung, im übrigen befaßt sie sich mit der expressionistischen Kunst allgemein. Nur im Schluß betont Kreitmaier, daß ein richtig verstandener Expressionismus das Ziel der christlichen Künstler sein müsse, jedoch müsse er sich hüten vor „expressionistischer Originalitätssucht“ und abstoßenden Häßlichkeiten. Diesen richtig verstandenen Expressionismus sieht Kreitmaier sonderbarerweise in der „Hervorkehrung der idealen Schönheit“ der antiken Kunst, sie sei die

[28] Theologie und Glaube XII, 1920, S. 18 ff.; später erweitert unter dem Titel: Kirche und moderne Kunst, Bonn 1922; ferner als Vortrag im stenographischen Bericht der 2. Tagung für christliche Kunst, Köln 1922.

[29] Freiburg 1920, besprochen in der christlichen Kunst XVII, 1920, S. 62; vgl. den Aufsatz von Prof. Wackernagel: Der Kampf um eine neue kirchliche Kunst, Essener Volkszeitung Nr. 36, 6. II. 1927.

„geeignete, wenn auch nicht vollkommenste Gußform für christliche Inhalte".

Ferner hat derselbe Verfasser im Zusammenhang mit dieser Flugschrift gegen den Mystizismus in der modernen Kunst die „theologischen Grundbegriffe der kirchlichen Kunst" in der „Ehrengabe deutscher Wissenschaft" dargelegt[30]. Die Kunst sei ein Akt äußerer Gottesverehrung, der von den vernunftbegabten Geschöpfen ihm zum Lobe vollzogen wird. Ob die Kunst profan oder kirchlich, ob sie gut oder böse sei, sie trage zuletzt immer das Zeichen der Schöpfermacht Gottes in sich, das dem Menschen die Kraft gab, das Kunstwerk zu schaffen. Dieser Zweck, Gott zu loben, sei natürlich der kirchlichen Kunst offensichtlicher eingeprägt. Aber außerdem habe die kirchliche Kunst noch die Aufgabe, Dienerin der Kirche zu sein, die Gläubigen zu erbauen und zu belehren. Dadurch wolle die Kirche keineswegs die Freiheit des Künstlers beschränken, nur fordert sie von ihm, daß sein Kunstwerk ihren Zwecken, ihrem Glauben und ihrer Moral entspreche. Bezüglich der künstlerischen Entwicklung habe die Kirche stets Weitherzigkeit besessen und nur „diese Weitherzigkeit im Urteil und im Dulden vermöge den Fortschritt der kirchlichen Kunst zu verbürgen".

Berechtigtes Aufsehen erregte dann auch das Sammelbuch „Der weiße Reiter" des „Jungrheinischen Bundes für kulturelle Erneuerung", einer Gruppe rheinischer Dichter, Maler und Bildner[31]. Der religiöse Zug der Nachkriegszeit, der besonders auch die Kunst erfaßte, hat in diesem Werk ohne Zweifel einen bedeutenden Niederschlag gefunden. Es will nicht mit theoretischen Erörterungen, sondern mit dem dargebotenen Kunstwerk selbst vor das Volk treten, der Kirche wie dem christlichen Volke eine tiefreligiöse, echte Kunst und Kultur schenken. Der erste und als einzigster erschienene Band dieser ideal gedachten Sammlung bringt neben neuzeitlicher Literatur Abbildungen der Thorn-Prikker-Fenster in Neuß, Graphik von E. Dülberg und Hermann Coßmann, eine Josephsfahne von Karl Kriete und Plastik von Joseph Enseling. Die Werke dieser Künstler sollen, wie Gabriel Pfeil in der Einleitung sagt, Beispiele der kommenden Kunst sein, denn in ihnen erweise sich der christliche Gedanke nicht durch reine Äußerlichkeiten, sondern sei „formgebend wie in der Gotik".

Die bisher genannte Literatur, die sich mit der kirchlichen Kunst befaßt, stand im Interesse der katholischen Kirchenkunst

[30] Freiburg 1920, S. 263 ff.

[31] Düsseldorf 1920. Siehe auch die Besprechung von Fr. Fuchs im Hochland XVIII, 1920/21, Bd. 1, S. 642 f.

und Kunstbewegung. Aber auch in der evangelischen Kirche machte sich in dem Zeitabschnitte von 1917 bis 1920 eine Kunstbewegung allmählich bemerkbar. Die evangelische kirchliche Kunstbewegung sah naturgemäß zunächst nur in der Erneuerung der kirchlichen Baukunst ihr Hauptziel. Hierzu ist das Buch des Archtekten Otto Bartning „Vom neuen Kirchenbau“ [32] eine beachtenswerte erste Äußerung. Bartning gesteht in dieser Abhandlung, seine früheren Kirchenbauten seien nur „Gehäuse des Glaubens, Gehäuse der Predigt“, Bauten ohne Frömmigkeit geworden. Es fehle ihnen die sakrale Weihe. Die Art dieser sakralen Weihe, „den Begriff des Sakralen“ sucht Bartning im zweiten Abschnitt zu erklären. Die von ihm hier entwickelten Ideen sind jedoch am besten und deutlichsten verkörpert worden in seinem bekanntgewordenen Modell der Sternkirche.

Wie im einzelnen die Ausführungen Bartnings in der evangelischen Kirche aufgenommen wurden, zeigte ein Aufsatz „Vom neuen Kirchenbau“ von H. Rückert, Darmstadt, der 1919 in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ erschien [33]. In ähnlicher Weise wie Bartning äußerte der Architekt Martin Elsässer seine „Neuen Gedanken zum evangelischen Kirchenbau“ [34].

Interesse für den neuen evangelischen Kirchenbau zu wecken suchte ebenfalls das Buch von Otto Schönhagen „Stätten der Weihe“ [35], eine Sammlung von ungefähr 200 Bildern evangelischer Kirchenbauten und Einrichtungen aus den Jahren 1909 bis 1918. Über den evangelischen Kirchenbau in Württemberg in der jüngsten Vergangenheit berichtete Prälat Johann Merz 1919 im „Christlichen Kunstblatt“ [36].

Weniger wurde die bildende Kunst berücksichtigt. Die evangelischen kirchlichen Kunstzeitschriften, die „Religiöse Kunst“ [37], das „Christliche Kunstblatt“ [38], fanden noch in der Kunst eines Klinger, Thoma, Uhde oder Pfannschmidt die religiösen Bilder der evangelischen Kirche. Nur hier und da war in ihren Seiten moderne Kunst abgebildet, wie etwa im 15. Jahrgang der „Reli-

[32] Berlin, Cassirer, 1919.

[33] XXIV, S. 153 ff., 192 ff. Siehe auch Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, S. 47; Kunst und Kirche I, 1924, S. 30 f.; Das christliche Kunstblatt, 61. Jahrg. 1919, S. 66, Aufsatz von Karl Kühner; Die religiöse Kunst, 16 Jahrg. 1919, S. 101; Aufsatz von Brathe und vom selben Verfasser a. a. O. S. 97: Die neue Lage und die kirchliche Baukunst.

[34] Christliches Kunstblatt, 61. Jahrg. 1919, S. 6 ff. mit zahlreichen Abbildungen.

[35] Furche-Verlag, Berlin 1919.

[36] 61. Jahrg. 1919, S. 322 ff.

[37] Berlin, 1923 eingegangen.

[38] Stuttgart, 1919 eingegangen.

giösen Kunst“[39]: Mosaiken von Thorn-Prikker und Cäsar Klein. Aber man war sich doch auch in evangelischen Kreisen darüber klar, daß die religiöse Kunst vor neuen Aufgaben stand. Karl Röhrig, der Schriftleiter der zuletzt genannten Zeitschrift, forderte „in jedem Fall eine stärkere Betonung der Pflege einer echt religiösen, der Kirche dienenden Kunst“ und erwartete für diese bestimmt „einen neuen Aufschwung“[40]. Obschon Röhrig im Expressionismus nur eine Krankheit sieht, „die vorübergeht“, gibt er zu, daß diese Kunstrichtung doch dazu berufen sei, „religiöse Kunst zu bieten“. In einer Besprechung religiöser Kunst in Berliner Ausstellungen findet er anerkennende Worte für die „ergreifend-religiösen und kirchlichen“ Kunstwerke Corinths, für Willy Jäckels „Gethsemane“ und seine „Kreuzigung“, für Erich Waskes graphische Blätter zur Offenbarung Johannes und sein „Großes Gericht“. Diese Äußerung Röhrigs war jedoch nur eine Einzelerscheinung[41]. Die „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ beschäftigte sich ebenso nur in einem Falle mit der neuen kirchlichen Kunst, in einer Besprechung des Buches „Kunst und Religion“ von Hartlaub[42]. Hier warnte E. Strasser, den Expressionismus unbeachtet zu lassen; er lehnte jedoch einen Expressionismus für die evangelische Kirche ab, der der Theosophie und dem Relativismus huldige und religiöse Motive male, ohne ihnen gerecht zu werden. Strasser hält den Expressionismus besonders geeignet für Darstellungen der Passion und „des mystischen Wirkens eines Geistigen“, hier sei die Stelle, wo die kirchliche Kunst veredelnd eingreifen müsse. Doch von dieser Neugeburt der kirchlichen Kunst könne nicht eher die Rede sein, bis die kommunistischen Ideen einer echten Religiosität Platz gemacht hätten. Diese abwartende Haltung Strassers, die, wie es scheint, in evangelischen Kreisen vielfach eingenommen wurde, war gewiß nicht dazu angetan, die kirchliche Kunst zu fördern, so daß sich Prof. Stuhlfauth bitter über die Untätigkeit für die Kunst innerhalb der evangelischen Kirche beklagte[43]. Diese Klage Stuhlfauths möge hier den Abschluß bilden, denn ganz offenbar setzt mit dem Beginn des Jahres 1921 auch in der evangelischen Kirche, genau wie auf katholischer Seite, eine stärkere Belebung der kirchlichen Kunst ein, die sich dementsprechend auch in der Literatur bemerkbar macht.

Kurz sei schließlich noch auf die Literatur des Zeitabschnittes 1917 bis 1920 hingewiesen, die im Ausland für die kirchliche

[39] 1918, S. 50.
[40] Religiöse Kunst, 1919, S. 1 ff.
[41] A. a. O. 1919, S. 124 ff.
[42] 25. Jahrg. 1920, S. 133 ff.
[43] „Wo bleiben wir?“, Religiöse Kunst, 18. Jahrg. 1920, S. 2 ff.

Kunstbewegung Bedeutung hat. In Holland trat die kirchliche Kunstbewegung dieser Jahre vor allem in der Zeitschrift „Het Gildebok“[44], dem Organ der Bernulfusgilde, und der Zeitschrift „Opgang“ hervor. In Frankreich erschien von Jaques Maritain das Buch „Art et scolastique“[45], das im Anschluß an die thomistische Kunstanschauung hauptsächlich die Fragen: „Die Kunst und die Schönheit“, „Die Regeln der Kunst“, „Christliche Kunst“ und „Kunst und Moral“ behandelte.

Über die kirchliche Kunstbewegung in Italien orientiert am besten die Zeitschrift „Arte cristiana“[46], die allerdings in allen ihren Jahrgängen bis 1928 nur den bedauernswerten Rückstand der italienischen Kirchenkunst dokumentieren kann.

b) Die Jahre 1921 bis 1927

Beginnend mit dem Jahre 1921 werden die literarischen Erscheinungen, die über neue christliche Kunst und Kunstbewegung handeln, immer zahlreicher.

In erster Linie berichtete seit 1921 die Tagespresse regelmäßig über Vorgänge in der christlichen Kunstbewegung. Zeitungen, die früher nur selten Mitteilungen über christliche Kunst brachten, nahmen jetzt Nachrichten dieser Art auf. Vor allem die katholische Presse förderte in weitgehendstem Maße die kirchliche Kunstbewegung. Die Hilfe der Presse war nicht zu entbehren[47], denn die neuen Ideen der christlichen Kunstbewegung mußten in die breite Öffentlichkeit getragen werden und bedurften der notwendigen Erläuterung. So rief die Ausstellung in Münster 1921 in der lokalen Presse etwa 20 bis 30 Aufsätze und Notizen hervor. Der Streit um die neue kirchliche Kunst in der Presse, für den die Vorgänge in Münster als Beispiel genannt seien, hat sich in den folgenden Jahren gelegentlich ähnlicher Veranstaltungen an anderen Orten wiederholt. Heute ist es kaum noch möglich, einen Überblick zu gewinnen über das, was in der Tagespresse der letzten zehn Jahre zur neuen kirchlichen Kunstbewegung geschrieben worden ist. Aus der Kölnischen Volkszeitung, die als eine der ersten katholischen Zeitung oft und ausführlich zu kirchlichen Kunstfragen das Wort ergriffen hat, seien hier genannt die Aufsätze von W. Spael:

[44] Harlem 1919; siehe Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, 1919, S. 173.

[45] Paris 1920, Librairie de l'art cathol. und 1927 bei L. Rouart e fils.

[46] Mailand 1912 ff., bis 1928 16 Jahrgänge.

[47] O. Gehrig, „Kunst und Presse“, K. V. 5. VIII. 1928, Nr. 567.

„Über das Wesen der Kunst“ [48] und H. Schmidkunz: „Erzieherisches in der christlichen Kunst“ [49]. Sehr wichtig für die kirchliche Kunst ist auch der Aufsatz von Prof. Neuß, Bonn: Expressionismus, Ausdruckskunst und die kirchliche Kunst der Gegenwart“ [50]. Prof. Neuß ist der Überzeugung, daß unter den jungen expressionistischen Künstlern tiefreligiöse Naturen zu finden seien, denen man mit Liebe und Verständnis entgegenkommen müsse. Jedoch habe sich der Expressionismus noch nicht frei gemacht vom Pantheismus und den Materialismus noch nicht überwunden. Nur wahres Christentum könne in einer religiösen Ausdruckskunst formbildend wirken, nicht durch Formzertrümmerung, nicht durch Verneinung der Natur, sondern allein durch ihre Verklärung. Die Formklarheit der hellenischen und römischen Kunst müsse hier Vorbild sein, dann würde sich eine christliche Kunst entwickeln, die nicht dekorativ, sondern „architektonisch und neu durchgeistigt sei“. Prof. Neuß war einer der ausgesprochensten Gegner der neuen Kunstentwicklung und hat nicht nur in der Kölnischen Volkszeitung, sondern gelegentlich auch mündlich seine Meinung unzweideutig geäußert [51].

Besonders auch im Jahrgang 1928 brachte die Kölnische Volkszeitung einen wertvollen Aufsatz: „Zur Gegenwartslage der christlichen Kunst“ von Ludwig Neundörfer [52]. Eine treffliche Charakterisierung erfuhr „die kirchliche Kunst unserer Tage“ in verschiedenen Aufsätzen des Künstlers H. Dieckmann (Kempen) [53].

Weitere literarische Äußerungen der kirchlichen Kunst aus der Zeitungspresse hier anzureihen, würde zu weit führen. Im übrigen darf auch einem einzelnen Zeitungsartikel für die kirchliche Kunstbewegung ein nicht zu großer Wert beigemessen werden. Der Wert und die große Bedeutung der Presse für die kirchliche Kunstbewegung beruht hauptsächlich in der Stetigkeit, mit der sie Stellung zu den Problemen der neuen Kunst nahm. Dadurch, daß immer wieder das Publikum auf die christliche Kunst und, wie man beobachten konnte, auf die neue christliche Kunst hingewiesen wurde, hat die christliche Kunstbewegung die weiteste Förderung erfahren. Ohne Zweifel ist jedenfalls das Zunehmen der Anerkennung der neuen christlichen Kunst seitens

[48] K. V. 23. II. 1921, Nr. 147. [49] K. V. 27. III. 1921, Nr. 314.

[50] K. V. 4. I. 1922, Nr. 8 und 12. I. 1922, Nr. 29.

[51] Siehe den Jahresbericht des christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln 1919.

[52] K. V. 12. II. 1928, Nr. 112.

[53] K. V. 25. III. 1928, Nr. 225. Ferner Aus Geist und Gestalt, Beilage der Zenoblätter 11. V. 1925, Nr. 19.

des Publikums zu einem beträchtlichen Teil der Propagandatätigkeit der Presse zuzuschreiben.

Neben der Förderung der neuen Kirchenkunst nahm sich die Presse weiterhin in dankenswerter Weise auch der Bekämpfung des Devotionalienkitsches an, jedoch, wie die Zustände heute noch zeigen, ohne nennenswerte Erfolge.

Von ungleich größerer Bedeutung als die Tagespresse waren für die kirchliche Kunstbewegung die Zeitschriften, zumal hier die Möglichkeit bestand, den Aufsätzen Abbildungen beizufügen. Den christlichen Kunstzeitschriften fiel in dieser Beziehung eine wichtige Aufgabe zu. Von der Zeitschrift „Gottesehr" war schon die Rede, und die „Zeitschrift für christliche Kunst" konnte sich für die neue kirchliche Kunstbewegung auch in den Jahren 1921 bis 1923 weiter entschieden einsetzen. „Die christliche Kunst" (München) behielt seit 1921 zunächst noch die alte Richtung bei, die ihr von den hinter ihr stehenden Künstlern und Mitgliedern der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst seit 1904 gegeben war. Ein Fortschritt war zunächst kaum festzustellen. Während man im nördlichen Deutschland um eine neue Kirchenkunst rang, glaubte „Die christliche Kunst" auch künftig in alter Weise der kirchlichen Kunstbewegung dienen zu sollen und gegen alles Neue ankämpfen zu müssen[54]. Erst als die Redaktion im Jahre 1924 von Sebastian Staudhamer an Georg Lill überging, wandte sich die „Christliche Kunst" neueren Bahnen zu. Sein Programm zur Hebung der christlichen Kunst hat G. Lill niedergelegt in seinem Aufsatz: „Das Problem der christlichen Kunst", der erstmalig im „Hochland" 1922 erschien[55]. Nachdem Lill das ganze christliche Kunstelend unserer Tage aus seiner Geschichte und nach seinen Zuständen entwickelt hat, sucht er nach einer Befreiung von diesem Elend. Er weiß, daß die Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst einen Grundfehler begangen hat, sich „mit einer mehr ethisch künstlerischen Forderung nach einer korrekten Kirchlichkeit und einer mehr äußerlichen Einwandfreiheit im allgemeinen zu begnügen", jetzt aber müsse sie mehr „auf inneren Geist und innere Formkraft" geben. Nicht die Beuroner Kunst oder die einen Kunstdogmatismus hervorrufende Stilimitation könne Rettung bringen, sondern nur eine Ausdruckskunst, die sich abwendet vom Naturalismus und „den Weg freimacht für eine vertiefte neue religiöse und

[54] S. Staudhamer, Kirche und christliche Kunst, Die christliche Kunst XXVII, 1921, S. 10 ff.; R. Jakobs O. S. B., Gedanken über religiöse Kunst, a. a. O. XX, 1923, S. 157.

[55] XX, Bd. 1, S. 131 ff., später in der Christlichen Kunst XXI, 1925, S. 65 ff.

christliche Kunst". Das einzige, was Lill an dieser Kunst des Expressionismus noch bedauert, ist das häufige Fehlen einer tiefen und echten Religiosität, die das Wesentlichste für die Erneuerung der religiösen Kunst sei und „von selbst neue Formen hervorbringen würde" [56].

Gegenüber der katholischen kirchlichen Kunstbewegung, die zwei bedeutende Kunstzeitschriften zur Verfügung hatte, war die Kunstbewegung in der evangelischen Kirche im Nachteil. Die älteren evangelischen Kirchenkunstzeitschriften, ohnehin dürftig und unscheinbar in der ganzen Ausstattung, konnten unmöglich den Anforderungen, die gerade in der Zeit des beginnenden Expressionismus in der kirchlichen Kunst an sie gestellt werden mußten, gerecht werden. „Das christliche Kunstblatt" war bereits mit dem 61. Jahrgang 1919 eingegangen, und die „Religiöse Kunst" mußte der zeitlichen Umstände wegen sich für die Jahrgänge 1921 bis 1923 auf einen ganz unbedeutenden Umfang beschränken, um dann im 20. Jahrgang ebenfalls ihr Erscheinen einzustellen. Doch trotz ihres bescheidenen Umfanges enthalten immerhin die Jahrgänge 1921 und 1922 bemerkenswerte Äußerungen zur neuen Kunst und Kunstbewegung in der evangelischen Kirche. Die Anklageschrift Stuhlfauths „Wo bleiben wir?" [57], die wir schon oben anführten, hatte Widerhall gefunden [58]; bald darauf konnte die Zeitschrift von den Tagungen in Dresden, Königsberg 1921 und Leipzig 1922 und der dortigen Ausstellung für kirchliche Kunst berichten.

Außer den christlichen Kunstzeitschriften haben ferner in den Jahren 1921 bis 1927 manche theologisch und kulturell eingestellte Zeitschriften der Behandlung christlicher Kunstfrage Raum gegeben. In den „Stimmen der Zeit" berichtete ebenso wie bisher Joseph Kreitmaier eingehend über christliche Kunst und Künstler [59]. Die Einstellung Kreitmaiers zur modernen Kirchenkunst war, wie wir bereits hörten, keineswegs direkt ablehnend. Sorgfältig abwägend, behandelt er unter Berücksichtigung der geistigen, philosophischen und religiösen Beziehungen und ohne jeden fanatischen Übereifer die aktuellen Fragen der kirchlichen Kunstbewegung. Über „expressionistische Kirchenkunst" schrieb er 1921 in den „Stimmen der Zeit" [60] einen Aufsatz,

[56] Siehe vom selben Verfasser: Im Streit der Zeit, Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 207.

[57] Religiöse Kunst, 18. Jahrg. 1921, S. 2 ff.

[58] A. a. O. S. 67 ff. und 19. Jahrg. 1922, S. 3 ff.

[59] Die meisten Aufsätze sind später in dem Sammelwerk „Von Kunst und Künstlern" zusammengefaßt, Freiburg 1926.

[60] Bd. 101, S. 35 und in Kunst und Künstler, S. 151.

der eine interessante Sammlung von Stimmen zur neuen Kirchenkunst bildet. An Hand von zahlreichen Zitaten literarischer Äußerungen zum Expressionismus und expressionistischer Kirchenkunst weist hier Kreitmaier nach, daß die Kunstrichtung in den Jahren 1920/21 nicht geeignet sei für eine neue religiöse Kunst, aus weltanschaulichen, religiösen und liturgischen Gründen. Die Beziehungen zur Gotik und Grünewald, auf deren religiöse Kunst man sich berufe, seien in die heutige Kunst hineingedeutet worden. Zwischen Gotik und heutiger Kunst bestehe ein gewaltiger Unterschied. Die Gotik sei auf dem Boden des Christentums gewachsen, während die Religiosität des Expressionismus weit vom Christentum entfernt sei. Damit sei jedoch nicht unmöglich, daß die antinaturalistische ausdrucksstarke Form sich heute wie in der Gotik und bei Grünewald mit dem religiös-kirchlichen Gedanken wieder verbinden könne. Aber noch eine weitere Unterscheidung machte Kreitmaier, und zwar innerhalb der christlichen Kunst selbst. Es gebe auch eine konfessionelle Kunst[61]. Das konfessionelle Wesen eines Kunstwerkes sei bedingt durch das Dogma und den Empfindungscharakter. Besonders im letzteren beständen Unterschiede, für deren Bezeichnung zwar noch keine „annehmbare wissenschaftliche Formel" gefunden sei, die aber zweifelsfrei festgestellt werden könnten. Ferner gebe es christliche Kunstwerke, die interkonfessionell seien, und solche, die von jedem konfessionellen Christentum abgelehnt würden, wie das für das Kruzifix von Gies und die Bilder von Nolde oder Schmitt-Rottluff zutreffe. Die Forderung der Konfessionalität eines Kunstwerkes dürfe jedoch nicht dazu führen, daß jede Entwicklung durch Bevorzugung eines Typus gehemmt würde. Dies müsse zu einem Byzantinismus führen, wie er in der christlichen Kirche Rußlands bestehe, oder wie in Deutschland zu der „unausrottbaren Vorliebe" für die Nazarener. Eine gesunde Entwicklung sei notwendig, und bezüglich der katholischen konfessionellen Kunst besäßen wir in Karl Caspar, Paul Thalheimer, Ruth Schaumann und anderen Künstler, „die das traditionelle Erbgut nicht verbrauchen, sondern bereichern" und „das Alte zeitgemäß erneuern". Für die Beurteilung der kirchlichen Kunstbewegung in den letzten zehn Jahren sind neben den genannten Arbeiten Kreitmaiers noch wichtige Aufsätze unter dem Titel „Die Krisis der christlichen Kunst" 1923[62], „Werkbundgedanken" 1924[63], „Der Barometerstand der Kunst" 1926[64] und „Die Tragik des christlichen Künstlers" 1927[65] erschienen.

[61] Stimmen der Zeit, Bd. 104, 1922, S. 59; Kunst und Künstler, S. 136.
[62] St. d. Z., Bd. 104, S. 377. [63] St. d. Z., Bd. 108, S. 63.
[64] St. d. Z., Bd. 111, S. 453. [65] St. d. Z., Bd. 113, S. 292.

Es sind Berichte, in denen Kreitmaier seine Beobachtungen über Ereignisse in der kirchlichen Kunstbewegung, literarische Äußerungen über Künstler und Kunstwerke zu einem Bild der allgemeinen Lage der kirchlichen Kunst in den jeweiligen Jahren vereinigte.

Von einer so bedeutenden Zeitschrift wie die „Stimmen der Zeit" mußte man die ausführliche Behandlung des kirchlichen Kunstproblems als selbstverständlich erwarten. Aber auch in anderen Zeitschriften zeigte sich mehr und mehr ein zunehmendes Interesse für diese Frage. Selbst Sonderhefte mit religiöser Kunst wurden herausgegeben von der Monatsschrift „Feuer"[66] und der „Form"[67]. Das Sonderheft der „Form" erhielt von Walter Riezler einen Aufsatz: „Religion und Kunst der Gegenwart". Dr. A. Hoff schrieb über die „Aufgaben heutiger kirchlicher Kunst", E. Redslob über „Kirche und Handwerk", Bartning deutete „Das Evangelische Kirchenbauprogramm" an. Für die Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung besonders wertvoll sind die Mitteilungen Pfarrer Gellers über das Entstehen der Thorn-Prikker-Fenster in der Drei-Königen-Kirche in Neuß.

Auch der von Ferdinand Avenarius herausgegebene „Kunstwart" brachte im 35. Jahrgang Aufsätze von E. K. Fischer[68] über „Die neue Kunst und die Kirche" und von A. L. Fischer[69] über „Die deutsche Gewerbeschau zu München" 1922.

Ebenso wurden der neuen kirchlichen Kunst und Kunstbewegung Wege bereitet, wenn durch die Zeitschriften hervorragende Künstlerpersönlichkeiten und ihre religiösen Kunstwerke in den Vordergrund gestellt wurden. Über das unglückselige Schicksal und die Zerstörung des Kruzifixus von Ludwig Gies berichtet E. Redslob in der Lübeckischen Monatsschrift „Die Trese"[70]. Für Heinrich Nauen trat Heribert Reiners im „Hochland" ein[71] und fügte seinen Worten das Bild der Pieta aus Schloß Drove und das bekanntgewordene Bild des „Barmherzigen Samaritans" bei.

Aber auch an Schriften, die der neuen Kirchenkunst entgegentraten, fehlte es nicht. Hier sei der Aufsatz von Momme-Nissen O. P. über die neue kirchliche Kunst genannt[72]. Eine negative Antwort erwartend, stellte er gleich die Frage: „Haben die Modernsten . . . das künstlerische Vermögen und das moralische Recht, unsere Kirchen zu schmücken?" Er fordert eine der

[66] Weimar III, 1921, Heft 2/3. [67] München-Berlin I, 1922, Heft 4.
[68] Kunstwart XXXV, 1922, S. 189 ff., 286 ff. und 306 ff.
[69] A. a. O. S. 281 ff., 313 ff. [70] Jahrg. 1922.
[71] XIX, 1921/22, S. 79 ff., Heft 7.
[72] Historisch-politische Blätter, Bd. 171, S. 30 ff., 65 ff.

Natur gemäße gesunde Kunst. Gesund sei nur eine sittliche, harmonische und schöne Kunst, die dem kirchlichen Geiste, den Lehren und Vorschriften der Kirche entspreche. Die Kirche verlange im Kirchenrecht grundsätzlich von neuen kirchlichen Bildwerken, daß sie mit ihrem bewährten Gebrauch übereinstimmen, sie halte fest an einer geschichtlich einheitlichen Kunstentwicklung und unabänderlichen Kunstgesetzlichkeit, die nur in der Anwendung neu sei. Eine fruchtbare Erörterung über Zielfragen könne erst da beginnen, wo keine Gegenstellung zur Natur, Sitte, Harmonie und kirchlichen Kunstverordnung eingenommen würde.

Die weitere Entwicklung der kirchlichen Kunstbewegung vermochte jedoch durch diese und ähnliche Ablehnungen kaum aufgehalten zu werden, denn die Stimmen für die neue Kirchenkunst überwogen in bedeutendem Maße. Zu letzteren ist auch ein Aufsatz von Prof. Hugo Kehrer zu rechnen, der einen Ausschnitt aus dem Kunstwerk und Leben Karl Caspars darstellte und zahlreiche religiöse Bilder des Meisters aus den Jahren 1912 bis 1922 wiedergab[73]. Velhagen & Klasings Monatshefte, welche diesen Aufsatz brachten, veröffentlichten 1924 einen weiteren von Prof. Joseph Popp „Das neue religiöse Bild“[74], eine kurze Entwicklungsgeschichte der religiösen Malerei von Menzel bis Caspar, Diez Edzard und Thorn-Prikker. „Einen Weg zur religiösen Kunst“ glaubte Werner Weisbach in dem Kunstwerk W. Oesers aufzeigen zu können[75]. August Hoff schrieb über die religiöse Malerei Christian Rohlfs'[76] und in der holländischen Zeitschrift „Opgang“ über Mosaik und christliche Kunst[77]. Vom neuen Kirchenbau, insbesondere von der Sternkirche Otto Bartnings handelte ein Aufsatz C. Horns in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“[78], der zwar mehr vom Standpunkt des evangelischen Liturgikers geschrieben wurde, aber immerhin als ein Zeichen der zunehmenden Kunstbewegung in der evangelischen Kirche angesehen werden muß.

„Grundsätzliches zur religiösen Kunst der Gegenwart“ erörterte Prof. Hermann Schmitz in der Zeitschrift „Die Kunst für Alle“[79]. Hermann Schmitz ist der Überzeugung, daß „keine Erscheinung im modernen Kunstleben mehr zu denken gebe, als die in den letzten Jahren zu beobachtende starke Zunahme der

[73] Velhagen u. Klasings Monatshefte, 37. Jahrg. 1923, S. 49 ff.
[74] A. a. O., 38. Jahrg. 1924, S. 361 ff.
[75] Hochland XX, 1923, Heft 4, S. 349.
[76] A. a. O. XXI, 1923/24, S. 552 ff.
[77] Amsterdam, IV, 1924, S. 858 ff.
[78] 29. Jahrg. 1924, S. 61 ff. [79] XXXIX, 1924, S. 289 ff.

Bestrebungen auf Belebung der religiösen Kunst". In seinen Ausführungen behandelte Schmitz das Verhältnis der evangelischen und katholischen Kirche zur modernen Kunst. Er warnte vor einem „radikalen Ästhetentum", aber auch vor einer „gewaltsamen Mystik" und verlangt „innere Wahrhaftigkeit" von allen, die sich in den Dienst der modernen Kirchenkunst gestellt haben und sie dem gläubigen Volke vermitteln wollen.

Zu dieser Vermittlung bedurfte man nicht unbedingt gelehrter Ausführungen, wie sie mancherorts zu lesen waren. Es sei hier wenigstens erwähnt, daß auch eine Vereinszeitschrift, wie „Der Führer"[80] des Katholischen Gesellenvereins, oder das Familienblatt „Alte und neue Welt"[81] mit der Kirchenkunst bekannt zu machen suchten.

Als die wichtigste literarische Erscheinung des Jahres 1924 ist die evangelischerseits neu gegründete Kunstzeitschrift „Kunst und Kirche" anzusehen, die vom Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche als Fortsetzung des „Christlichen Kunstblattes" und der „Religiösen Kunst" herausgegeben wurde. An der Spitze der in den ersten beiden Jahrgängen behandelten Fragen steht wiederum das Problem des protestantischen Kirchenbaues. Die Aufsätze dieses Themas von Brathe und Langemaack[82] gehen jedoch hauptsächlich vom liturgischen und konfessionellen Standpunkt aus, ohne eigentlich die Kunst des Kirchenbaues zu berücksichtigen. Ebenso könnte der Aufsatz von K. Kühner: „Kunstanalytische Betrachtung des neuzeitlichen Expressionismus" in jeder anderen Kunstzeitschrift stehen, da kaum die damals so brennende Frage „Kirche und Expressionismus" berührt wird[83]. Erst am Ende des II. Jahrganges erschien von P. Girkon ein Aufsatz: „Expressionismus, ‚neue Sachlichkeit' und religiöse Kirchenkunst"[84]. Anknüpfend an die Behandlung dieser Frage auf der Tagung für Kunst und Kultus in Berlin und Marburg (beide 1924) und angesichts der Tatsachen, daß bereits hier und da für protestantische Kirchen Aufträge von modernen Künstlern ausgeführt wurden, vertrat Girkon die Ansicht, daß die Kunst des Expressionismus Qualitäten zu einer religiösen

[80] 11. Jahrg. 1924, Nr. 4—6, Aufsatz Das Problem der Vereinsfahne von Dr. K. Hölker.

[81] 59. Jahrg. 1924, Heft 3, S. 99: Die Ausstellung für christliche Kunst in Basel.

[82] Kunst und Kirche I, 1925, S. 38: Ein Mahnwort zur Marburger Tagung; S. 39: Das Problem des protestantischen Kirchenbaues; S. 42: Die Formung des protestantischen Kirchenbaues.

[83] Kunst und Kirche I, 1925, S. 75; II, 1925/26, S, 9, 17.

[84] Kunst und Kirche II, 1925/26, S. 81; vgl. Rem. Bowing im M. A. 1926, Nr. 162.

Kirchenkunst biete. Jedoch könne die Kirche nur dann diese neue Art religiöser Kunst anerkennen, wenn die Grundforderungen, welche die Kirche an jede religiöse Kunst stellt, erfüllt seien. Die „kirchlich-religiöse Kunst sei Gestaltung und dadurch Offenbarung des Göttlichen", sie sei schöpferisch und nicht an ein bestimmtes „Schönheitsideal" gebunden. Weiter solle das Kultgebäude, d. h. die Architektur, Plastik und Malerei „Gott in seinem heiligen Tempel sichtbar werden lassen" und „das Überirdische durch das Irdische" seinen Ausdruck finden. Würden diese Forderungen erfüllt, so sei die höchste religiöse Kirchenkunst gegeben. In dieser Beziehung besitze der Expressionismus „ganz besondere Werte".

Die Kirche habe eine Verpflichtung zur Kunst, so fügte derselbe Verfasser hinzu [85], die Massenware der kirchlichen Kunstfabriken sei zu bekämpfen, der Kulturbesitz alter Kunst müsse geschützt und bei Neuanschaffungen dürften nur echte, religiöse Kunstwerke in die Kirchen getragen werden. Gewiß sei in dem Schaffen der heutigen religiösen Kunst noch manches „Chaos und ungeklärtes Streben", aber trotzdem müsse von der Kirche ein vertrauensvolles Entgegenkommen erwartet werden „zum Heile der Kirche nicht weniger als der Kunst".

Mit diesen Aufsätzen Pfarrer Girkons (Soest), den wir als einen der eifrigsten Förderer der evangelischen Kirchenkunst ansehen dürfen, trat in der Zeitschrift „Kunst und Kirche", wie ein Vergleich mit späteren Jahrgängen zeigt, klar eine Wendung zur zeitgenössischen Kunst ein. Es sei gestattet, schon an dieser Stelle darauf hinzuweisen. Das 1. Heft des dritten Jahrganges, das Mitte 1927 erschien, würdigte die kirchliche Abteilung der Juryfreien Ausstellung in Berlin 1927. Die wenigen Bildbeigaben: Winkler-Tannenbergs „Einzug Christi", Claus-Richters Weltschöpfer-Triptychon, Bartnings Taufkapelle u. a. vermögen allein schon die Richtung der evangelischen Kirchenkunstbewegung seit 1927 anzudeuten. Das 2. Heft brachte einen Aufsatz von Pfarrer Girkon über neue kirchliche Glaskunst in Soest und Würzburg; C. Horn schrieb über neue Plastik, besonders das Kunstwerk Ludwig Gies' würdigend; Oskar Gehrig berichtete ebenfalls unter Beifügung zahlreicher Abbildungen über neuzeitliche Mosaik und Glaskunst.

Nachdem wir nun die Entwicklungsgeschichte der evangelischen Kirchenkunstbewegung, soweit sie in der einzigen Kunstzeitschrift zum Ausdruck kam, verfolgt haben, müssen wir noch der übrigen kirchlichen Kunstliteratur seit 1925 Beachtung schenken.

[85] Kunst und Kirche II, 1925/26, S. 34 ff.

In der katholischen Zeitschrift „Theologie und Glaube" behandelte Rektor A. Schulte (Münster) „Die Fragen der heutigen kirchlichen Kunst"[86]. Der Klerus habe die heilige Pflicht, für den Schmuck der Kirche Sorge zu tragen und vorhandene alte Kunstwerke zu pflegen und zu schützen. Hierzu sei die Erziehung und Bildung der heranwachsenden Geistlichkeit unbedingt notwendig. Die Geistlichkeit als erste Auftraggeberin müsse Kunstwerk und Künstler verstehen lernen, dann sei eine wichtige Vorbedingung und Garantie gegeben, daß nur gute Kunstwerke in die Kirche gelangten. Das neue Kunstwerk solle sich an das alte überlieferte anlehnen, „solle ernst und edel das Schöne suchen".

Wie es zu den bekannten traurigen Zuständen in der Kirchenkunst kam, legte Prof. Wackernagel in demselben Jahrgang der genannten Zeitschrift dar[87]. Der Historismus der Stilimitation und der Industrialismus wurden von ihm als die Hauptursachen der späteren kirchlichen Kunstmanier hervorgehoben. Ein weiterer Grund für den Tiefstand der kirchlichen Kunst sei ihre fast vollständige Loslösung von der lebendigen Zeitkunst. Auf der einen Seite finde man eine seichte „Publikumskunst", auf der anderen eine „Höhenkunst", die keinen Wert auf die Anerkennung des breiten Publikums lege. Diese beiden Extreme müßten einander nahegebracht werden, zu einer wahren Volkskunst und echten Kirchenkunst. An die Stelle der subjektiven „Künstlerkunst" müsse eine „Gemeinschaftskunst" treten. Über die Reformbestrebungen, welche seit einigen Jahren dieses Ziel verfolgen und der Kirche eine schöpferisch lebendige Kunst vermitteln wollen, d. h. über die kirchliche Kunstbewegung berichtete Prof. Wackernagel im zweiten Teil seines Aufsatzes[88].

Das größte Hindernis für den Erfolg und die Anerkennung der neuen Kirchenkunst war die allgemeine Geschmacklosigkeit, die einem längst verblichenen Schönheitsideal nachging. Besonders glaubte man oft auf Grund der scholastischen Schönheitslehre des hl. Thomas über die neuzeitliche Kirchenkunst das Verdammungsurteil sprechen zu dürfen. Um diese Ansicht als unberechtigt und unrichtig hinzustellen, veröffentlichte „Das neue Reich" einen für die kirchliche Kunstbewegung hochwichtigen Vortrag des Universitätsprofessors G. de Reynold über den „hl. Thomas und die Kunst"[89]. Prof. de Reynold geht aus von dem bekannten Satz des hl. Thomas: „Schön ist, was dem Schauenden gefällt". Die Freude am Schönen sei ein Wohl-

[86] XVII, 1925, S. 73 ff.
[87] Theologie und Glaube XVII, 1925, S. 341.
[88] A. a. O. S. 649.
[89] Das neue Reich VII, 1925, S. 796.

gefallen der Erkenntnis, des Verstandes, in dessen Mittelpunkt „die durch die Sinne berührte und bewegte Kunst stehe". Gemäß dieser Begriffsbestimmung erhalte die Kunst wieder ihren rechten Platz und vermeide das Extrem „eines dürren Rationalismus" und „auflösenden Sensualismus" und auf der anderen Seite einen „schlimmen Schulklassizismus"; allerdings müßten auch gewisse moderne Theorien, welche die Kunst „zu einer Art unbewußter Reflexbewegung" machen wollten, geläutert werden. Der Schönheitsbegriff des hl. Thomas stehe über jedem Stil und jeder Zeit, er sei „immer im Wandel, immer relativ, nie in ewige Canones einzufangen". Im Sinne der Richtlinien des hl. Thomas aber möge man auch heute suchen, „die Rechte des Künstlers, des Gottesdienstes und die Wünsche der Gläubigen" zu vereinigen.

Zur Erneuerung der religiösen Kunst ergriff auch der Universitätsdozent für christliche Kunst A. Weißenhofer in der Zeitschrift „Das neue Reich" wiederholt das Wort[90].

Das „Hochland" nahm sich im besonderen Maße der Künstler an. Wir finden im Februarheft 1925 einen Ausschnitt aus der religiösen Kunst Otto Grassels, für den H. Karlinger[91] eintrat. Karl Muth widmete der Kreuzabnahme W. Oesers einen Aufsatz im Aprilheft 1926[92]. Über Joseph Eberz' Wandmalerei in der Kirche zu Salzburg-Hofen berichtete das Augustheft 1926[93].

Es ist nicht abzustreiten, daß durch solche Bemühungen der kirchlichen Kunstbewegung „das neue religiöse Bild" allmählich in weiteren Kreisen bekannt wurde. Gewiß sind häufig diese Unternehmungen auf harten Widerstand gestoßen, wie es z. B. bei dem Abdruck eines Verkündigungsbildes von Peter Hecker im Kolpingsblatt 1926 geschah[94]. Dieses Bild erregte großes Aufsehen und rief in den dem Blatt zugehörigen Kreisen eine umfangreiche Debatte hervor, die sich in unverblümter und ausfälliger Weise äußerte.

Weiter sei auf die „Leipziger Illustrierte Zeitung" hingewiesen, die, das allgemeine Interesse für die christliche Kunst voraussetzend, in der Weihnachtsnummer 1926[95] einen reich bebilderten Aufsatz von Dr. G. I. Wolf über die „Neuen Wege der christlichen Kunst" brachte, und Weihnachten 1927 Bilder von westfälischen Krippen moderner Künstler folgen ließ[96]. Desgleichen legte auch die illustrierte Wochenschrift „Die Welt"

[90] VIII, 1925/26, S. 43, 371. [91] XXII, 1925, S. 603.

[92] XXIII, 1926, S. 121. [93] A. a. O. S. 631.

[94] Köln 15. XII. 1926, Nr. 24; vgl. 26. Jahrg., S. 185 f.; 27. Jahrg., S. 12, 28, 30, 38.

[95] 16. XII. 1926, Nr. 4266. [96] 22. XII. 1927, Nr. 4319.

(Berlin) Bilder aus der neuen christlichen Kunst vor[97]. In den „Rheinischen Heimatblättern“[98] zeigte August Hoff neuere Arbeiten von Thorn-Prikker.

Einen allgemeinen Überblick über die kirchliche Kunstbewegung in der Schweiz gab Linus Birchler in der „Christlichen Kunst“[99]. Zur Beurteilung der holländischen Verhältnisse dürften die Jahrgänge der seit 1921 erscheinenden kulturellen Wochenschrift „Opgang“ nicht übersehen werden[100].

Um die bereits eifrige Propagandaarbeit der Presse noch mehr zu fördern und sie in zielsichere Bahnen zu lenken, wurde 1926 auf der Tagung für christliche Kunst in Limburg a. d. Lahn eine Korrespondenz für christliche Kunst ins Leben gerufen[101], welche die Presse mit Aufsätzen über neue christliche Kunst versorgen sollte. In dem Kreis der Mitarbeiter der Korrespondenz befanden sich eine große Zahl erster Autoritäten auf dem Gebiete der christlichen Kunst; es seien hier genannt Prof. M. Wackernagel, A. Weißenhofer, Fr. Witte, J. Kreitmaier, Prof. Fuchs (Paderborn), Richard Hoffmann und Joseph Sauer. Obschon die Aufsätze aus erster Feder stammten, fanden sie jedoch nicht genügend Abnehmer und schon 1927 ging die Korrespondenz, eines der großzügigsten Unternehmungen der neuzeitlichen kirchlichen Kunstbewegung, wieder ein.

Im Bisherigen wurde von größeren Publikationen noch nicht gesprochen. Zunächst möge die Rede sein von einer Gruppe größerer Werke, die im Zusammenhang stehen mit der der kirchlichen Kunstbewegung nahestehenden liturgischen Bewegung. An erster Stelle ist hier das Buch J. van Ackens zu nennen: „Christozentrische Kirchenkunst, ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk“[102]. J. van Acken vertrat den Gedanken, die kirchliche Kunst müsse zu Christus, der im Altarssakramente gegenwärtig sei, hinführen, mit anderen Worten: christozentrisch sein. Das hl. Meßopfer und die mit diesem verbundene Liturgie solle der Mittelpunkt werden, und die ganze Anlage des architektonischen Kirchenraumes sowohl im Innern als auch nach außen müsse auf diesen einen erhabenen Punkt hinweisen, um zusammen mit der Malerei, der Bildhauerkunst und dem Kunstgewerbe das große Gesamtkunstwerk der Liturgie zur Vollendung

[97] 1927, Nr. 8. [98] IV, 1927, S. 332 ff.
[99] XXIV, 1928, S. 129. [100] Amsterdam I, 1921 ff.
[101] Limburger Vereinsdruckerei 1926/27.
[102] Gladbeck 1922 u. ö.; vgl. Hochland XX, 1922/23, Bd. 1, S. 556 f. (Besprechung von Prof. Wackernagel); ferner in Theologie und Glaube XIV, 1922 (von Prof. Fuchs): Der katholische Kirchenbau der Gegenwart und Zukunft; Romano Guardini im Literarischen Handweiser 1923, S. 595.

zu bringen. van Acken war sich bewußt, daß eine zu dieser Vollendung notwendige und „allgemeine Gegenwartsformsprache" noch nicht gefunden war. Einen Fortschritt zur Erreichung dieses Zieles sah van Aacken in dem Aufgeben der „Stilfexerei" der Kunstanstalten und Devotionalienhandlungen und begrüßte in der Malerei und Plastik die Ansätze zu einer neuen, kraftvollen Ausdruckskunst.

Ebenfalls ganz aus dem Geiste der Liturgie der katholischen Kirche sind die „Gedanken über kirchliche Kunst" geboren, die der Abt von Maria Laach, Ildefons Herwegen, in dem Jahrbuch des Verbandes der Vereine katholischer Akademiker äußerte[103]. Die bildende Kunst und Architektur der Kirche müsse aus der Liturgie gewachsen, bzw. ein Teil derselben sein. Denn die Liturgie als Gottesdienst im wahrsten Sinne verlange nach einem Raum, der seiner erhabenen Bestimmung gemäß ausgestattet und geschmückt sei. Die kirchliche Kunst sei eine Zweckkunst, welche die Aufgabe habe, die Gläubigen aus dem profanen Alltag zu Höherem, zu Christus empor zu ziehen. Daher müsse auch die christliche Kunst als Gemeinschaftskunst nicht „egozentrisch", sondern christozentrisch werden, wie es die ganze kirchliche Liturgie sei. In dieser Beziehung bezeichnete Abt Herwegen den Beuroner Stil „als eine gleichsam gemalte, gottesdienstliche Formel, Linie und Farbe gewordene Liturgie". Das Ideal der kirchlichen Kunst aber sieht Abt Herwegen in der „Vermählung von altchristlich römischer Hoheit und mittelalterlich germanischer Gemütstiefe, gekrönt mit der vornehmen Schönheit der Antike".

Zu den Schriften, die aus der Liturgie heraus eine Neubildung der kirchlichen Kunst erstrebten, gehört auch das Buch von A. Mecklenbeck: „Vom Urerlebnis in der christlichen Kunst"[104]. Ein Motiv der Liturgie hat der Verfasser besonders unterstrichen, den Leidens- und Opfergedanken. Ähnlich wie Konrad Weiß findet er in diesem Motiv die Grundlage für die neue katholische Kirchenkunst.

Über die Beziehung von Liturgie und Kunst schrieb Abt Ildefons Herwegen abermals in der kleinen Schrift „Kirche und

[103] Augsburg 1923, ferner in dem Sammelband Lumen Christi (Der katholische Gedanke VIII), München, Theatiner-Verlag, 1924, S. 67 ff.; vgl. vom selben Verfasser: Das Kunstprinzip der Liturgie, Paderborn 1920.

[104] Habelschwerdt 1925; vgl. hierzu auch den Aufsatz von J. Paulweber: Geburt der christlichen Kunst aus dem Corpus Christi, Hochland XXIV, 1926/27, Bd. 1, S. 538 ff.

Seele“ [105] und ebenso Prior Albert Hammenstede O. S. B. in seiner Abhandlung „Liturgische Erneuerung und Kirchenkunst“ [106].

Auch innerhalb der Kunstbewegung der evangelischen Kirche hat man sich mit der Frage „Kultus und Kunst“ auseinandergesetzt. In einer Sammlung von Beiträgen zur Klärung des evangelischen Kulturproblems, die unter dem Titel „Kultus und Kunst“ 1925 erschien [107], verlangte C. Horn zur Wiedererstarkung der evangelischen Kirchenkunst ihre innige Verbindung mit dem Kultus und ebenso betonte D. J. Fischer für das Gebiet des Kirchenbaues, daß grundsätzlich beim Kirchenbau die Liturgie „Bauherrin“ sein müsse. Ebendort machten Otto Bartning und Martin Elsässer als Architekten Vorschläge zum neuen Kirchenbau. In einem zweiten Sammelband: „Grundfragen des evangelischen Kultus“ [108] vertrat C. Horn grundsätzlich die kultischen Möglichkeiten der modernen Kunst. Gerade die geistige Einstellung des Expressionismus mache ihn in kultischer Beziehung für die Kirchenkunst geeignet, denn eine „Vergeistigung der naturhaften Form“ entspreche am ehesten dem zweiten Gebote Gottes. Die direkte Wiedergabe einer naturhaften Form sei im Sinne des zweiten Gebotes „kultisch gefährlich“.

Neben dieser liturgisch bzw. kultisch eingestellten Kunstliteratur beschäftigten sich andere Publikationen weniger mit grundsätzlichen und theoretischen Erörterungen als mit den religiösen Kunstwerken selbst.

Oskar Bayer gab 1923 ein „Buch für religiöse Ausdruckskunst“ heraus unter dem Titel „Schöpfung“ [109]. Es ist eine Sammlung von Aufsätzen verschiedener Verfasser. Vom Herausgeber selbst ist der Aufsatz über „Kunstkultur und religiöse Weltanschauung“. Aus dem früher erschienenen Buch von Hartlaub ist das Kapitel „Kunst und Religion im 19. Jahrhundert“ und aus Tolstois Schriften „Christliche Kunst der Zukunft“ übernommen. Moderne wie historisch religiöse Kunst wird behandelt, sogar chinesische Landschaftsmalerei, japanisch-buddhistische Plastik und indische Tempelbaukunst. Das ganze Werk hat also nicht die Absicht, für eine kirchlich religiöse, sondern nur für eine im allgemeinsten Sinne religiös gerichtete Kunst einzutreten. Die

[105] Münster 1926; vgl. G. Lill in der Christl. Kunst XXIII, S. 97.

[106] In „Mysterium“ (gesammelte Arbeiten), Münster 1926, S. 105 ff.

[107] Berlin, Furche-Verlag (gleichzeitig Bericht der Tagung Kultus und Kunst in Berlin und Marburg 1924).

[108] Berlin, Furche-Verlag 1927; vgl. R. Redslob, „Kultus und Kunst“ in der D. A. Z. vom 9. III. 1924, ferner den Vortrag Redslobs im M. A. Nr. 176, 24. II. 1926.

[109] Berlin, Furche-Verlag 1923.

Fortsetzung dieses Sammelbandes bildet eine Reihe von Monographien[110], ebenfalls allgemein religiöser Einstellung, von denen das Bändchen „Religiöse Plastik unserer Zeit" von Oskar Bayer (1924) mit Werken von G. Minne, W. Lehmbruck, E. Barlach, K. Opfermann und H. von Rathlef-Keilmann genannt sei.

Theoretisch dagegen ist wiederum die jede moderne Kunst und besonders den Expressionismus bekämpfende Flugschrift „Expressionismus und kirchliche Kunst" von Magnus Künzle O. M. Cap.[111]. Bei Künzle ist die Güte des Kunstwerkes von der Richtigkeit der Darstellung des Gegenstandes abhängig, in der richtigen Darstellung beruhe die Kunstschönheit. In dieser Behauptung stützt Künzle sich auf einen Satz des hl. Thomas: „Der menschliche Geist, zu dem das geistige Licht vom göttlichen Geiste fließt, hat notwendig in seinen Kunstwerken auf die Werke der Natur zu achten, daß er ein ihnen ähnliches Werk schaffe." Ferner findet auch Künzle wie mancher andere in dem neuen kirchlichen Gesetzbuch eine Ablehnung der neuzeitlichen Kunst. Um den Eindruck seiner Beweisführung noch zu vertiefen, zog er die Äußerungen nur des extremsten Expressionismus heran. Damit schien es freilich leicht, den Leser von der Unmöglichkeit einer expressionistischen Kirchenkunst zu überzeugen. Wegen mancher Unverständlichkeiten und Unrichtigkeiten fanden seine Ausführungen jedoch wenig Beachtung, sie waren zu unbedeutend und dilettantisch, als daß sie sich gegen die expressionistische Kirchenkunst hätten durchsetzen können.

Dem Werke des bedeutendsten kirchlichen Künstlers der Neuzeit Johann Thorn-Prikker sind allein drei Monographien gewidmet. Ein umfassendes Bild der religiösen Kunst Thorn-Prikkers gab August Hoff 1924 in einem größeren Werk[112], dem er 1925 eine ergänzende kleinere Monographie folgen ließ[113]. Eine dritte Würdigung fand der Künstler und sein Werk in einer kleineren Monographie von Max Creutz[114].

Nebenbei möge hier auch hingewiesen sein auf die Schrift von Walter Rothes: „Das Christusbild in der Kunst der Gegenwart"[115]. Von Joseph Kühnel erschien ein Buch: „Von der Enkelin Gottes. Gedanken über religiöse Kunst"[116], das, wie Georg Lill mit Recht bemerkte, „manchem Sinnierer dienlich" sein kann, „aber

[110] Berlin, Furche-Verlag 1924 ff.
[111] Verlag Otto Walter A.-G., Olten 1924.
[112] Düsseldorf, Bagel 1924.
[113] Essen, Baedecker 1925.
[114] München-Gladbach, Führer-Verlag 1925.
[115] Pfeiffer, Verlag, München 1925.
[116] Freiburg 1926.

in das eigentliche Problem der christlichen Kunst in seiner zu persönlichen Auffassung nicht einzuführen vermag".

Einen Abriß der Geschichte der christlichen Mosaik-Bildkunst von der Antike bis zur modernen Zeit gab August Hoff im vierten Bändchen der genannten Sammlung „Schöpfung"[117].

Die religiösen Kunstwerke Lovis Corinths, der in der Entwicklung der evangelischen Kirchenkunst eine beachtliche Stellung einnimmt, hat G. Stuhlfauth, angeregt durch die Corinthausstellung in Berlin 1926, gewürdigt[118]. Ein vortreffliches Gesamtbild der kirchlichen Kunstbewegung in Deutschland geben schließlich die in Buchform von 1920—1927 erschienenen stenographischen Berichte der Tagungen für christliche Kunst. Was in den Vorträgen dieser Versammlungen über alle Gebiete der kirchlichen Kunst erörtert wurde, ist in diesen Publikationen niedergelegt worden.

Die kirchliche Kunstbewegung in der Schweiz, die wie in Deutschland besonders rege war, tritt uns auf literarischem Gebiete vor allem in den Schweizerischen Jahrbüchern für christliche Kunst, Ars sacra[119], entgegen, die seit 1927 von der im Jahre 1924 für die gesamte Schweiz gegründeten Societas Sti. Lucae herausgegeben werden. Wir finden dort von Prof. M. Wackernagel Ausführungen zum Problem der kirchlichen Kunst[120]. Pfarrer A. Süß behandelte die Beziehungen der kirchlichen Kunst zum Kirchenrecht. Die dogmatischen Belange der Kirchenkunst, ferner die moderne Kirchenbaukunst und anderes sind in den Jahrbüchern berücksichtigt. Ein interessanter Beitrag zur Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung in der Schweiz ist eine katalogmäßige Aufführung der von der Societas Sti. Lucae in der Schweiz geschaffenen Kunstwerke, aus deren großer Zahl die Abbildungsteile der Jahrbücher eine reiche Auswahl bieten.

In Frankreich hat besonders M. Denis durch seine Schriften die kirchliche Kunst zu fördern gesucht. 1922 gab er seine Nouvelles Théories heraus[121], deren dritter Teil der kirchlichen Kunst gewidmet ist. Die dort wiedergegebenen gelegentlich gehaltenen Vorträge gestatten uns einen tiefen Einblick in die kirchlichen Kunstverhältnisse Frankreichs in den letzten 25 Jahren. Ähnlich wie Cingria deckt M. Denis schonungslos alle Mißstände auf. Und doch läßt er angesichts des kirchlichen Kunstelends nicht die Hoffnung sinken, er glaubt fest, daß eine

[117] Berlin, Furche-Verlag 1925.
[118] Die religiöse Kunst im Werke L. C.s, Lahr 1926.
[119] Basel 1927—1929.
[120] Vgl. den Aufsatz in Theologie und Glaube XVII, 1925, S. 649 ff.
[121] Paris 1927.

Wiederbelebung der kirchlichen Kunst möglich, ja, daß sie bereits im Gange sei. Ein hervorragendes Mittel zur Hebung der kirchlichen Kunst sieht er in der Gründung einer Kunstschule, in der alle Zweige der Kirchenkunst gepflegt werden sollen.

Eine Geschichte der gesamten kirchlichen Kunstbewegung in Frankreich im 20. Jahrhundert ist das 1927 erschienene Werk von Maurice Brillant: „L'art chrétien en France au XXe siècle“ [122]. Es berichtet über die Entwicklung der kirchlichen Kunsttheorien, die Künstlergruppen, Ausstellungen unter Beifügung von Abbildungen über die bereits entstandenen zahlreichen modernen Kunstschöpfungen in den Kirchen Frankreichs.

In Italien hat in ähnlicher Weise wie Cingria und Denis der Franziskaner Gemelli O. F. M. seine mahnende Stimme erhoben in seinem Schriftchen: La decadenza dell arte cristiana [123].

Wir stehen am Ende des Berichtes über die gesamte Literatur zur kirchlichen Kunst und Kunstbewegung des letzten Jahrzehntes. Fast unübersehbar und weitschichtig sind die literarischen Einzelerscheinungen, die in Zeitungen, Zeitschriften und größeren Werken für die kirchliche Kunst das Wort ergriffen haben. Gewiß mag im 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts eine große Zahl periodischer Veröffentlichungen für die Erneuerung kirchlicher Kunst eingetreten sein, ob aber diese Interessen „unverhältnismäßig besser und vielseitiger gewahrt“ waren, wie Prof. Sauer meint [124], dürfte immerhin sehr zu bezweifeln sein. Außerdem fanden diese Kunstzeitschriften, die früher gegründet wurden, nur in einem kleineren Interessentenkreis Beachtung und waren nicht in der Lage, bei ihrer fast rein historischen Einstellung eine Zeitkunst und vor allem eine kirchliche Kunstbewegung zu fördern, während doch seit Kriegesende nicht allein in den Kirchenkunstzeitschriften, sondern in fast allen kulturell eingestellten Zeitungen und Zeitschriften die kirchlichen Kunstfragen behandelt und gegenüber früheren Zeiten ungleich weiter in das Volk hineingetragen wurden.

[122] Paris, Rouart; siehe auch H. v. Moos, M. Denis und die religiöse Malerei der Gegenwart im Renaissance-Jahrbuch, Uznach 1927.

[123] Mailand 1922.

[124] Siehe „St. Lukas“, Blätter für angewandte religiöse Kunst, Freiburg, I 1928, S. 1.

3. Die Auswirkungen der kirchlichen Kunstbewegung

a) Die Tagungen für christliche Kunst

Zu den wichtigsten Erscheinungen in der Geschichte der christlichen Kunstbewegung seit dem Ausgange des Krieges gehören die „Tagungen für christliche Kunst". Die Tagungen wurden ins Leben gerufen durch den Architekten Robert B. Witte, Dresden, und haben durch ihre großangelegte Organisation bahnbrechend gewirkt. Die Organisation war ähnlich aufgebaut wie in den bekannten Tagungen für Denkmalpflege. Der im August 1920 veröffentlichte Aufruf[1] zur ersten Tagung gibt uns über den Zweck und die Aufgaben nähere Auskunft. Auf der Tagung sollen zusammengeführt werden alle christlichen Kunstvereine Deutschlands und alle Persönlichkeiten, die mit Liebe für die Aufgaben der kirchlichen Kunst eintreten, und es sollen die einzelnen Diözesanbehörden durch ihre Vertreter an diesen Tagungen teilnehmen. In der Öffentlichkeit sollen alle Fragen über Kirchenbau und Einrichtung, über Friedhofskunst, Kunstgewerbe, Devotionalien, über Abhaltung von Kursen, Diözesanmuseen, Denkmalpflege und Heimatschutz behandelt werden. Hier soll auch ein Austausch stattfinden von Erfahrungen, Richtlinien und Vorschlägen zwischen den Behörden, Geistlichen und Künstlern. Durch festen Zusammenschluß aller beteiligten Kreise soll durch tatkräftiges gemeinsames Handeln gearbeitet werden an „der Hebung christlicher Kunst" und „künstlerischen Kultur der Kirche".

Zum ersten Male fand die „Tagung für christliche Kunst" statt zu Würzburg[2] am 14. September 1920. Sie beschäftigte sich vorwiegend mit Fragen der Denkmalpflege. E. Beitz sprach in seinem Referat über christliche Kunst und Trennung von Kirche und Staat, über die Gefahren, die aus einer solchen Trennung für die kirchlichen Kunstdenkmäler und für die moderne Kirchenkunst entstehen könnten. Für die Denkmalpflege würde in einem solchen Falle die Kirche die Kosten nicht mehr aufbringen können, sie könnte nicht mehr den Künstler zu neuen

[1] Stenogr. Bericht über die erste T. f. chr. Kunst in Würzburg, Schwann 1920.

[2] Stenogr. Bericht; Zeitschrift f. chr. Kunst XXXIII 1920, Heft 5/6; Die christliche Kunst XVII 1920, Beiblatt S. 1 f.

Werken heranziehen und würde notgedrungen auf die geschmacklosen und billigen Erzeugnisse der Kunstwerkstätten angewiesen sein. Als Hilfsmittel für die Denkmalpflege bezeichnete in einem zweiten Referat Prof. Fuchs die Diözesanmuseen. Wenn diese auch in vielen Fällen nur ein Schattendasein führten, so sei es notwendig, sie zu reorganisieren, denn sie hätten die große Aufgabe, in der kirchlichen Praxis unbrauchbar gewordene Kunstschätze zu bewahren, aber auch den Theologen an den Priesterseminarien zur Hebung ihres Kunstverständnisses und den ausübenden Künstlern zur notwendigen Anregung zu dienen. Zur finanziellen Unterstützung sollten Diözesan-Museumsvereine gegründet werden. Der Erzdiözesanbaumeister Hertel (Köln) referierte sodann über „den Einfluß der wirtschaftlichen Lage auf die christliche Kunst", und in einem letzten Referat wies Prof. Neuß (Bonn) auf die Wichtigkeit der Erziehung der Theologen zur christlichen Kunst hin. Neben den erwähnten Vorträgen hatte man — es war gerade in der Zeit des vordringenden Expressionismus — eine Behandlung der Frage: „Kirchliche Kunst und Expressionismus" erwartet. Obschon dieses Thema nicht auf der Tagesordnung stand, wurde es doch von Professor Reiners (Bonn) behandelt, in dessen Vortrag auch das Diktum fiel, „wer der neuen religiösen Kunst des Expressionismus den Platz in der Kirche verbieten will, muß folgerichtig auch die Gotik aus ihr verbannen"[3]. Wie berichtet wird, ist infolgedessen recht lebhaft und mit großer Erregung diskutiert worden, bis man sich dazu entschloß, auf der nächsten Tagung dieses Thema in zwei Referaten ausführlich zu behandeln.

Diese zweite Tagung wurde für den 26. bis 29. September 1921 nach Köln einberufen[4]. Hier zeigte sich zugleich, wie groß das allgemeine Interesse war. Während in Würzburg 54 Teilnehmer zu verzeichnen waren, finden wir in Köln 350, der „schwache Versuch" und das „schüchterne Tasten" der Würzburger Tagung hatte sich bereits zu einer großen erfolgversprechenden Kundgebung ausgewachsen. Der Abt von Maria Laach Ildefons Herwegen sprach über die „Innenwelt des christlichen Künstlers". Wie die Künstler der christlichen Frühzeit bis zur Kunst Ravennas, wie die Nazarener und wie die Beuroner Kunstschule eine rein religiöse Kunst geschaffen hätten aus innerster religiöser Überzeugung, so müsse auch der heutige christliche Künstler in „der katholischen Geisteswelt leben und

[3] Aus dem Gedächtnis zitiert.

[4] Stenogr. Bericht bei Schwann, Düsseldorf 1921; „Gottesehr" II 1921, Heft 3/4; K. V. 1921, Nr. 694, 703, 707, 716, 722; Westfälischer Merkur 10. X. 1921, Nr. 472.

atmen". Die christliche Kunst müsse aus dem Gemeinschaftsgeiste schöpfen und für die Gemeinschaft tätig sein.

Professor Andreas Huppertz zeigte sodann die tiefbeklagenswerten Zustände in der religiösen Hauskunst und machte Vorschläge zu einer Besserung der Lage. Architekt R. B. Witte sprach über das Thema: „Der Pfarrer als kirchlicher Denkmalpfleger". Den Höhepunkt der Tagung bildeten jedoch die Referate und Aussprachen über „Die Stellung der Kirche zur modernen Kunst". Um den Zuhörern nicht ein einseitiges Urteil aufzuzwingen, vertrat Professor Fritz Witte die moderne Richtung in der christlichen Kunst, während der Korreferent Remigius Boving O. F. M. sich für eine klassische Kunst einsetzte. Witte betonte, daß die katholische Kirche sich stets als „sorgende Mutter" auf die jeweilige Verfassung ihrer Kinder eingestellt habe. Sie habe sich immer der jeweiligen Zeitkunst angepaßt, sie würde auch der modernen Ausdruckskunst freundlich und fördernd gegenüberstehen. Bedingung aber sei, daß das Schaffen des christlichen Künstlers im katholischen Geistesleben fest verwurzelt sei; die Form des Kunstwerkes möge der Künstler allein bestimmen, aber die Idee, die dieser Form innewohne, müsse Sache der Religion bleiben. Die christliche Kunst müßte ikonographisch und dogmatisch festgelegt und, da sie der Belehrung des gläubigen Volkes diene, auch verständlich bleiben. Andererseits müsse das gläubige Volk sich endlich lossagen „von dem ungesunden Hellenentum der Devotionalien und Kirchenkunst" und mit Objektivität im Urteil die neue Form und den geistigen Gehalt moderner Kirchenkunst zu erfassen suchen.

Der Ansicht Wittes entgegengerichtet, verlangte R. Boving eine „durch alten formgewordenen Gehalt und neue gehaltvolle Form klassische ars sacra". Nur die ideale Form, eine Idealkunst, müsse die kommende Kirchenkunst sein, denn sie allein entspreche den Anforderungen einer Gemeinschaftskunst, durch sie nur könne man den kirchlichen Gesetzen im neuen Codex juris canonici gerecht werden. Es war die selbstverständliche Folge dieser beiden Referate eine lebhafte Diskussion, an der sich auch die Künstler beteiligten. Eine Einigung in diesen Ansichten war nicht möglich; es war jedoch notwendig und dem Sinn und Zweck der Tagung entsprechend, wenigstens auf das den abweichenden Auffassungen Gemeinsame hinzuweisen. Professor M. Wackernagel betonte daher am Schluß der Debatte, daß dieses Gemeinsame in dem allseitig festen Willen beruhen müßte, alles Unechte, Unwürdige und Unkünstlerische aus der Kirche zu verbannen. Diese Überzeugung müsse festgehalten und Gemeingut aller werden.

Die dritte Tagung für christliche Kunst vom 11. bis 14. September 1922 unter dem Ehrenvorsitze des Fürstbischofs Kardinal Bertram in Breslau reihte sich würdig ihrer Vorgängerin an[5]. Die wichtigste Frage dieser Tagung behandelte der Architekt C. A. Meckel (Freiburg) in dem Vortrag: „Der Bau unserer Kirchen in der Gegenwart und näheren Zukunft". Unter Ablehnung jeder Stilimitation machte er Vorschläge für eine Kirchenraumbildung, wie sie der Kunstauffassung und den Bedürfnissen der Jetztzeit entsprechend sei. Die Stellung der Kirche im Stadt-, Dorf- und Landschaftsbild, ihre Grundriß- und Aufrißgestaltung mit den weitverzweigten Einzelfragen und schließlich die Verwendung der verschiedenen Baumaterialien wurden eingehend erörtert. Zur Ergänzung dieses Vortrages sprach Prof. Rich. Hoffmann, München, über die Innenausstattung des Gotteshauses, während Prof. Sauer, Freiburg, im Interesse der Denkmalpflege zur „Erhaltung und Pflege der künstlerischen Kircheneinrichtungen aus älterer Zeit" aufforderte. Wie auf der Tagung in Köln, suchte man auch in Breslau die Probleme zur Besserung der Hauskunst und der Devotionalien zu lösen.

Die für den 29. September 1923 anläßlich der Görrestagung in Münster i. W. anberaumte Tagung fand nur als Besprechung in kleinerem Kreise statt. Dagegen konnte im folgenden Jahre vom 22. bis 25. September 1924 wieder eine große ordentliche Tagung in Freiburg i. B. abgehalten werden[6]. Wenn auf früheren Tagungen als Hauptthema die Beziehungen der kirchlichen Kunst zum Expressionismus (Köln) und der Kirchenbau der Gegenwart (Breslau) behandelt wurde, so stand die Freiburger Tagung im Zeichen der „liturgischen Bewegung". Albert Hammenstede O. S. B. und der Caritas-Direktor van Acken sprachen über „Liturgische Bewegungen und Kirchenkunst"[7]. Zu dem ständigen Thema der Tagung: „Devotionalien und Hauskunst" machte Karl Groß, Dresden, beachtenswerte Vorschläge. Eine Besserung der Zustände in der Devotionalienindustrie erwartete Groß von Aussprachen zwischen Geistlichen und Künstlern und Wettbewerben, deren Ergebnisse auf der Leipziger Modellmesse den Fabrikanten anzubieten wären und vor allem durch eine großzügige Propaganda der Presse und der Kirche. Diese Vorschläge waren im

[5] Stenogr. Bericht bei Neuendorf und Moll, Berlin-Weißensee 1922; Die christliche Kunst XIX, Beilage S. 14.

[6] Stenogr. Bericht bei Herder, Freiburg 1924; Stimmen der Zeit, 55. Jahrgang, 108. Band, S. 397; Mitteilungen des D. W. B. 28. X. 1924, Nr. 7; Hochland XXII 1924/25, S. 254; Die christliche Kunst XXI, Beilage S. 19.

[7] Siehe J. van Acken, Christozentrische Kirchenkunst, und den Aufsatz von P. Alb. Hammenstede O. S. B. in „Mysterium", Münster 1926.

Grunde nicht neu und schon auf früheren Tagungen diskutiert worden. Eine praktische Lösung fand man aber auch in Freiburg nicht. Der zweite Verhandlungstag brachte einen Vortrag von Dominikus Böhm über Siedlungs- und Notkirchenbau und die sehr wichtigen Ausführungen Waldo Wenzels, Dresden, über Friedhofskunst und Kriegerehrungen.

Die am 29. Oktober 1925 zu Bamberg[8] abgehaltene kleinere Tagung setzte die Aussprache über Devotionalien und Hauskunst fort, der Referent war Pfarrer Alfred Hadelt, Altwette. Wie früher, so lief die Aussprache auch diesmal wieder in weitschweifige theoretische Erörterungen aus. Prof. Wackernagel, Münster, sah sich deshalb veranlaßt, in einer grundsätzlichen Zuschrift an den Hauptausschuß zu betonen, man möge nun endlich mit der praktischen organisatorischen Arbeit in einzelnen örtlichen Zentren beginnen, nur diese könne das Devotionalienelend beseitigen.

Auf der nächstjährigen Tagung in Limburg an der Lahn, 27. bis 29. September 1926[9], zeigte G. Lill in einem Vortrag über „Moderne Kunst an und in der Kirche" an Hand einer umfangreichen Lichtbilderserie, was in den letzten Jahren bereits an guten Kunstwerken aufgestellt war. Die in dem Vortrag Lills enthaltene Aufforderung, künftig praktisch für das Gedeihen der christlichen Kunst zu arbeiten, wurde von einer besonderen Ausschußsitzung wieder aufgenommen. Nicht mehr wie bisher, so führte hier Prof. Wackernagel aus, soll nur auf der einmal jährlich stattfindenden Tagung über Theorie und Propaganda der kirchlichen Kunstbewegung gesprochen werden, sondern in jeder einzelnen Diözese müsse nun im Sinne der Tagung durch Wort und Tat gewirkt werden. Um diese Arbeit zu unterstützen, entschloß man sich erstens zur Schaffung lokaler Arbeitsgemeinschaften in den verschiedenen Diözesen und zweitens zur Herausgabe der schon oben erwähnten „Korrespondenz für christliche Kunst". Ein weiterer Punkt der Tagesordnung war die Bekanntgabe des päpstlichen Erlasses über die kirchliche Kunst vom 1. Dezember 1925, der für die kirchliche Denkmalpflege von größter Bedeutung war[10].

Zum fünften Male wurde die Tagung für christliche Kunst zusammengerufen nach München (11. bis 14. Oktober 1927)[11].

[8] Stenogr. Bericht.

[9] Koblenzer Volkszeitung 27. IX. 1926, Nr. 222; Nassauer Bote 1926, Nr. 223—25; M. A. 1. X. 1926, Nr. 915.

[10] Disposicioni Pontificie in materia d'arte sacra, Roma 1925.

[11] Stenogr. Bericht; K. V. 1927, Nr. 775 und 777; M. A. 16. X. 1927, Nr. 1059; Die christliche Kunst XXIV, S. 57 f.; Kunst und Kirche III, 1927, Heft 3, S. 85.

Über den Kirchenbau mit seiner Ausstattung als Monumentalkunst sprach Anselm Weißenhofer, Wien. Er sah in der kirchlichen Monumentalkunst die größte Verherrlichung Gottes und den stärksten Ausdruck christlicher Gemeinschaftsideen. Sodann behandelte Prof. Karlinger, Aachen, das Thema: „Denkmalpflege und neue Kunst". Die Denkmalpflege sei nicht eine tote Verwaltungsarbeit, sondern lebendige Kunstpflege. Er verlangte bei Restaurierungen das Bekenntnis zur Kunst der Gegenwart und keine „ästhetischen Kompromisse". „Was wir brauchen, ist die Tradition der Inhalte, der Idee, nicht Formalismus und bloße Übernahme der Formen."

Die Tagung in München 1927 ist die letzte, die wir zu berücksichtigen haben. Läßt man die riesenhafte Arbeit dieser Tagungen, die hier nur kurz angedeutet werden konnte, an Hand der stenographischen Berichte und Zeitungsnachrichten an sich vorüberziehen, so wird man die Bedeutung der Tagungen für die kirchliche Kunstbewegung leicht erkennen. Nicht allein, daß das Laienpublikum an den Tagungen in großer Zahl sich beteiligte, ist bemerkenswert, sondern daß vor allem auch die Geistlichkeit, in deren Hände in erster Linie die Pflege der christlichen Kunst gelegt ist, bis zu den höchsten Würdenträgern vertreten war. Jeweils standen die Tagungen unter dem Ehrenvorsitz eines Bischofs oder Erzbischofs, die gegebenenfalls selbst in die Verhandlungen eingriffen. Der päpstliche Nuntius Pacelli erschien auf der Tagung in München und die Reichs- und Landesministerien des Innern entsandten ihre Vertreter. Der Reichskunstwart, die Reichsverbände des Handwerks, der Industrie, des Gewerbes und des Handels gehören heute der Arbeitsgemeinschaft der „Tagung der christlichen Kunst" an. Es ist nicht mehr zu leugnen, daß die Tagungen durch ihre Vorträge und die gleichzeitig veranstalteten Ausstellungen die kirchliche Kunstbewegung entschieden förderten und weiter fördern werden. Und selbst, wenn Kurt Karl Eberlein[12] in einer Weise recht hat, daß zur Hebung der Kirchenkunst kein Kongreß helfen kann, sondern nur echte Religiosität, so ist doch andererseits bei dem vorhandenen tatsächlichen Erfolg den Tagungen ein großer Wert nicht abzusprechen[13].

Durch die katholischerseits einberufenen Tagungen wurden auch in der evangelischen Kirche die Tagungen „für Kultus und Kunst" angeregt. Es fanden zunächst kleinere Tagungen in

[12] Mitteilungen des D. W. B., Nr. 7, 28. X. 1924; Stimmen der Zeit, 55. Jahrg., Bd. 108, S. 397 ff.

[13] Die stenographischen Berichte sind zu beziehen durch die Geschäftsstelle der T. f. chr. K., Dresden N. 6, Wilhelmsplatz 2 D.

Königsberg (Mai 1921), Danzig (Juni 1922)[14] und Leipzig (Oktober 1922) statt. Die erste größere Tagung für Kultus und Kunst war in Berlin im Frühjahr 1924[15]. Sie wurde vom Verein für religiöse Kunst in Berlin einberufen. Behandelt wurde von C. Horn, dem größtenteils die Tagung ihr Zustandekommen verdankte, in einem Hauptreferat das evangelische Kultusproblem. Nach dieser prinzipiellen Einleitung sprach u. a. Otto Bartning über das evangelische Kultusgebäude, Prof. Seeck über den „Friedhof als Kultusstätte", Prof. Stuhlfauth über die Entwicklung des abendländischen Kultusgebäudes. Über den Inhalt dieser Vorträge, von denen besonders derjenige Otto Bartnings von Bedeutung war, wurde an anderer Stelle berichtet.

Bereits im April 1924 folgte eine kleinere Tagung in Erfurt[16], wo ebenfalls Otto Bartning über den evangelischen Kirchenbau sprach, und eine weitere in Breslau[17]. Die im Juni desselben Jahres in Halle[18] veranstaltete Tagung konnte in ihrer Bedeutung mit der Tagung in Berlin verglichen werden. Naturgemäß stand auch hier das Kirchenbauproblem (Oberbaurat Fürstenau, Prof. Ficker, Landeskonservator Hieke) im Vordergrund. Im Oktober 1924 wurde nach Marburg eine Tagung einberufen vom „Verein für evangelische Kunst" und der dortigen theologischen Fakultät[19]. U. a. hielt hier Prof. Elsässer (Köln) einen Vortrag über das evangelische Kirchengebäude, Hartlaub (Mannheim) sprach allgemein über moderne religiöse Kunst[20].

Die letzte größere Tagung für Kultus und Kunst fand wiederum in Berlin im Mai 1927 statt, die in der gleichzeitigen großen kirchlichen Kunstausstellung am Lehrter Bahnhof (J. K. B.) eine gute Ergänzung erhielt[21].

Außer diesen Tagungen für christliche Kunst wurden noch andere minderbedeutende Versammlungen mit ähnlichen Zielen abgehalten, so die alljährliche Mitgliederversammlung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst (Bamberg 1925, Speyer 1926, München 1927)[22]. Rege war auch die Tätigkeit in den

---

[14] Religiöse Kunst, 19. Jahrg. 1922, S. 57.

[15] Kunst und Kirche I, 1924, S. 2; Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, 29. Jahrg. 1924, S. 57; Kultus und Kunst, Berlin 1925; E. Redslob, „Kultus und Kunst", in der D. A. Z. 9. III. 1924.

[16] Kunst und Kirche I, 1924, S. 13. [17] A. a. O. S. 58.

[18] Wie Anm. 16

[19] Kunst und Kirche I, 1924, S. 24 u. 38; C. Horn, Kultus und Kunst, Beiträge usw., Berlin 1925.

[20] Kunst und Kirche I, 1925, S. 12.

[21] C. Horn, Grundfragen des evangelischen Kultus, Berlin 1927; K. V. 18. V. 1927, Nr. 364.

[22] Die christliche Kunst XXIV, S. 57.

einzelnen Diözesangruppen dieser Gesellschaft. Die Diözesangruppe in Meißen hielt im Februar 1927 eine Tagung ab mit mehreren Vorträgen über die kirchliche Kunstpflege in den Diözesen (R. B. Witte), die Einflußnahme auf Arbeiten kirchlicher Kunst (Architekt Musmann, Dresden) und die Herstellung und den Vertrieb christlicher Kunstgegenstände (Prof. Groß, Dresden). Die neue 1926 in Köln gegründete Diözesangruppe hatte ihre erste Tagung im September 1926 in Essen[23] mit zwei Vorträgen: „Die gegenwärtige Lage der kirchlichen Kunst in Deutschland" von Prof. W. Neuß und „Die Probleme des modernen Kirchenbaues" von J. Schuhmacher. Im übrigen sei auf die Berichte in der „Christlichen Kunst" verwiesen. Ferner haben in der Zeit von 1917 bis 1927 der Kunstverein der Diözese Rottenburg[24], der Diözesankunstverein Linz und andere Vereine ihre Tagungen abgehalten.

Schließlich muß noch auf die Versammlungen hingewiesen werden, die der Verein katholischer Akademiker zur Förderung der kirchlichen Kunstbewegung anberaumte, und auf die zahllosen Vorträge über kirchliche Kunstfragen und Kunstbewegung, die in den meisten katholischen Städten Deutschlands mehr oder weniger häufig gehalten wurden: hierzu gehören auch die Vorträge über christliche Kunst, die auf den alljährlichen Generalversammlungen der deutschen Katholiken gehalten wurden[25].

Indirekt wenigstens haben ferner die Denkmalpflege-Tagungen in der kirchlichen Kunstbewegung eine Rolle gespielt. Zwei Tagungen seien hervorgehoben, die Tagung für Denkmalpflege in Berlin 1919[26] und die in Münster 1921[27]. Auf der Tagung in Berlin behandelte Prof. Ullrich Stutz die Denkmalschutzgesetze des 1918 in Kraft getretenen neuen kirchlichen Rechtskodex, während in Münster Prof. Sauer (Freiburg) eingehend auf die großen Gefahren hinwies, die den beweglichen Kirchengütern drohen. Er forderte vor allem von der Geistlichkeit Sachkenntnis, Liebe und Ehrfurcht vor den alten Kirchenschätzen und eine Zusammenarbeit von Staat und Kirche.

In der Schweiz[28] kam ebenfalls die kirchliche Kunstbewegung durch Tagungen zum Ausdruck. Von der Societas Sti. Lucae

[23] K. V. 24. VI. 1927, Nr. 456.

[24] Archiv für christliche Kunst 1927, S. 61.

[25] Dortmund 1927; M. A. 6. IX. 1927, Nr. 901; Prof. G. Lill, Die kirchliche Kunst der Gegenwart und das katholische Volk, in: Die christliche Kunst XXIV, 1927, S. 65 ff.

[26] Die christliche Kunst XXI, S. 26; Stenogr. Bericht.

[27] Die christliche Kunst XXIII, S. 96 ff.; Westfälischer Merkur 26. IX. 1921, Nr. 448.

[28] Ars sacra, Schweizerisches Jahrbuch f. chr. K. 1928, S. 26.

wurden Tagungen mit „öffentlich propagandistischem Gepräge" veranstaltet in Luzern am 20. Oktober 1925 und in Freiburg am 17. und 18. Oktober 1928, an denen wie in Deutschland die geistlichen und weltlichen Obrigkeiten teilnahmen. Vorträge wurden gehalten in Luzern über „kirchliches Recht und kirchliche Kunst" (Pfarrer A. Süß), die „Lage der christlichen Kunst in der Schweiz" (Robert Heß) und die „internationale Ausstellung für angewandte Kunst in Paris" (A. Cingria), die mit lebhaften Aussprachen verbunden waren.

In Holland förderten die Bernulphus-Gilde und der katholische Kunstverein De Violier durch Tagungen und Kongresse die kirchliche Kunstbewegung. Daß man auch in Holland mit dem Historismus brechen und eine echte Kunst schaffen wollte, zeigen die Worte des Msgr. van Schaik auf dem Kongreß des Violier 1919 in Amsterdam: „Die Kirche bricht nichts ab von der Kunst, sie baut aber weiter. Neue Zeiten stellen neue Ziele auf. Von uns wird es abhängen, ob die neue Form beseelt sein wird vom alten und immer jungen christlichen Geist" [29].

In Frankreich wurden Journées d'art religieuse von der Zeitschrift „Les Cahiers Catholiques" zu Beginn jeden Jahres veranstaltet. Die letzte Tagung (16. bis 26. I. 1927) in Paris [30] unter dem Ehrenvorsitz des Kardinalerzbischofs brachte einige beachtenswerte Vorträge. Der Afrikamissionar Pater Briault sprach über die Kunst in den Missionen, Kanonikus Verdier über den „Priester und das Apostolat der Kunst" und betonte das enge Zusammenarbeiten von Priester und Künstler. Im übrigen sei bezüglich Frankreichs auf das Buch von Maurice Brillant verwiesen [31].

In Italien sind es vornehmlich die Amici d'arte cristiana, welche Tagungen einberufen haben. Ein Congresso Italiano d'arte cristiana fand in Ravenna 1921 [32] und in Assisi 1926 [33] statt.

b) Die Vermittlungsstellen für religiöse Kirchen- und Hauskunst

Alle Versuche, durch Tagungen und Vorträge das Volk zur Bevorzugung echter religiöser Kunst zu erziehen, blieben auf die Theorie beschränkt, wenn nicht eine persönliche Verbindung zwischen dem Künstler und Besteller geschaffen wurde. Die kirchlichen Kunstausstellungen konnten nur zum Teil und zeit-

[29] K. V. 2. III. 1920, Nr. 168.
[30] Die christliche Kunst XXIII, S. 219.
[31] M. Br., L'art chrétien en France au XXe siècle, Paris 1927.
[32] Arte cristiana IX, X; Die christliche Kunst XVII, Beilage S. 21.
[33] Arte cristiana XV.

weise diese Verbindung herstellen; man brauchte ständige Einrichtungen, um den Auftrag des Bestellers an den Künstler weiterzuleiten und umgekehrt das Werk des Künstlers dem Käufer nahezubringen. Eine solche Vermittlungsstelle bestand freilich schon seit langem bei der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München. Da jedoch, wie schon wiederholt bemerkt wurde, die Deutsche Gesellschaft einmal sehr einseitig eingestellt war und sich auch auf einen kleinen Kreis nur süddeutscher Künstler beschränkte, war für die kirchliche Kunstbewegung in Norddeutschland die Gründung einer entsprechenden Institution eine dringende Notwendigkeit. Mit Unterstützung der Stadtverwaltung richtete daher 1920 Prof. Fr. Witte in Köln das „Institut für religiöse Kunst" ein[34]. Das Institut für religiöse Kunst sollte den Weg zu einer neuen Kirchenkunst bahnen helfen durch Musterwerkstätten für alle Zweige religiösen Kunstschaffens. Alle Auftraggeber und besonders die Geistlichen sollten sich hier Rat holen in Fragen der Denkmalpflege oder bei der Beschaffung von Plänen und Entwürfen für neue kirchliche Kunstwerke. Andererseits und hauptsächlich sollten durch das Institut für die Kirche schaffende Künstler beraten, gefördert und herangebildet werden. Nach einer theoretischen und praktischen Vorbildung in der Kunstgewerbeschule und einer praktischen Tätigkeit in den Künstlerwerkstätten können die Schüler, falls sie die künstlerische und moralische Reife besitzen, in das Institut für religiöse Kunst und die diesem angegliederten Werkstätten übertreten. Dem Schüler wird sodann durch das Institut ein Spezialwissen für das religiös-kirchliche Kunstschaffen vermittelt. Es werden behandelt die Geschichte der kirchlichen Kunst und Kunstarchäologie, die Quellen kirchlichen Kunstschaffens, wie die Heilige Schrift, Liturgie, Hymnologie, die aszetische und homiletische Literatur alter und neuer Zeit, Dogmatik, ferner Ikonographie, Kirchenrecht, Denkmalpflege, die Lehre von der Architektur und angewandten Kunst und schließlich Kompositionslehre.

In ähnlicher Weise suchte Prof. Huppertz an der Akademie in Düsseldorf durch Sondervorlesungen und Kurse christliche Künstler heranzubilden. Diese Abteilung für christliche Kunst, die bereits 1909 durch Fritz Roeber gegründet war, aber erst 1918 ausgebaut wurde, ist bis heute noch die einzige akademische Anstalt für christliche Kunst geblieben. Wie in Köln sind auch in Düsseldorf alle Gebiete der Kirchenkunst im Lehrplan ver-

[34] K. V. 7. XI. 1920, Nr. 869; K. V. Jahrg. 60, Nr. 817; Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII, S. 14 ff., 140 ff.

treten[35]. Zur Hebung der Devotionalienkunst vermittelte Prof. Huppertz in Verbindung mit dem Rheinischen Verein für christliche Kunst „Ars christiana" künstlerisch wertvolle Modelle für die Gipsfiguren-Industrie. Doch scheint dieses Unternehmen, das immerhin in der Geschichte der kirchlichen Kunstbewegung beachtenswert war, von nicht sehr großem Erfolg gewesen zu sein.

Die Aufgabe, Künstler und Besteller zu verbinden, übernahmen im Osten Deutschlands die „Ostdeutschen Werkstätten für christliche Kunst" in Neiße, eine Gründung von dem Provinzialkonservator Pfarrer Alfred Hadelt in Neiße und dem Bildhauer Prof. R. A. Zutt aus Basel (1924). Über die Entstehung hat Pfarrer Hadelt, über die Ziele und Bestrebungen der Werkstätten Prof. Zutt in der „Christlichen Kunst"[36] berichtet. Die Werkstätten, in denen die verschiedensten Zweige der Kunst und des Kunstgewerbes vertreten sind, schaffen in ihren Ateliers hauptsächlich nur Modelle, Typen, Muster und dergleichen zur Reproduktion und Vervielfältigung von Einzel- und Massenprodukten auf dem Gebiete des Handwerks, der Kunst, Industrie und Hausindustrie. Die Werkstätten geben also nur ihre „Qualitätstypen" von Fall zu Fall an Künstler, Handwerker und Fabrikanten weiter, welche die Muster mit der Hand oder Maschine vervielfältigen. Der Verkauf und Vertrieb wird durch die Werkstätten selbst übernommen. Auf diese Weise soll der Schund der üblen Devotionalienindustrie verdrängt werden. Die echt volkstümlichen Arbeiten der Werkstätten sind mannigfaltigster Art. Hauptsächlich wird Terrakotta und Ton verarbeitet zu Ofenkacheln, Hausaltärchen, Krippendarstellungen, Figuren, Medaillen, Vasen, Teller und Zierkrügen mit religiösen Motiven, ferner Metall zu künstlerisch geformten Schlüsseln, Weihwassergefäßen und kirchlichen Geräten, und schließlich hat man sich auch des textilen Kunstgewerbes angenommen. Zur Erziehung des künstlerischen Nachwuchses werden Lehr-, Fach- und Seminarkurse abgehalten, die sich über eine Lehrzeit von vier bis sieben Jahren erstrecken sollen. Auf die breiteren Volkskreise wirkten die Ostdeutschen Werkstätten durch Lichtbildervorträge und Ausstellung ihrer Modelle[37]. Daß solche Institute und Schulen für kirchliche Kunst notwendig und nutzbringend waren, zeigt neuerdings 1929 die Erweiterung der Kunstgewerbeschule

[35] Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 331.

[36] XXIII, S. 134. Die Werkstätten wurden bereits 1929 wieder geschlossen.

[37] Die christliche Kunst XXIII, S. 133 ff., mit zahlreichen Abbildungen; St. d. Z. 1926, 56. Jahrg., III. Bd., S. 147 ff.; Propagandaschrift: Ostdeutsche Werkstätten, Neiße 1926; M. A. 25. II. 1927, Nr. 197.

in Trier durch eine Abteilung für kirchliche Kunst und die Neugründung einer Fachschule für kirchliche Textilkunst in Bonn unter Leitung der Kunstgewerblerin Ella Brösch.

Die Herstellung und Verbreitung guter Haus- und Devotionalienkunst hatte auch die Großherzogliche Majolikamanufaktur Karlsruhe A.-G. dank des großen Interesses ihres vormaligen Direktors Nicola Moufang in ihr Programm aufgenommen[38]. Am bekanntesten sind die Figuren nach den Entwürfen des Bildhauers Otto Gothe geworden, aber auch Ofenplatten mit religiösen Motiven[39]. Kruzifixe, Weihwasserbecken und Weihnachtskrippen sind aus der Karlsruher Manufaktur hervorgegangen. Die staatliche Porzellanmanufaktur in Meißen stellte ebenfalls religiöse Figuren her, z. B. nach Entwürfen von Prof. Langer, Düsseldorf.

Das Gebiet der Glasmalerei und Mosaikkunst wurde zwar schon vor dem Kriege in hervorragendem Maße von den „Vereinigten Werkstätten für Mosaik und Glasmalerei Puhl & Wagner — Gottfried Heinersdorf" in Berlin-Trewtow gepflegt — es sei hier erinnert an die Thorn-Prikker-Fenster in Neuß —, aber nach dem Kriege hat die Tätigkeit dieser Werkstätten für die christliche Kunst einen erneuten Aufschwung genommen. Aus diesen Werkstätten stammten u. a. die berühmt gewordenen religiösen Mosaiken von Pechstein, Thorn-Prikker, Plontke, die 1927 fertig gewordenen Kirchenfenster für die Klosterkirche in Marienthal bei Wesel und viele andere bedeutende Werke der Nachkriegszeit.

Andere Unternehmen beschränkten sich nur auf den Verkauf kirchlicher Kunstwerke. So wurde im Juli 1920 in Stuttgart eine „Edelmesse christlicher Kunst" abgehalten[40]. Eine Verkaufsabteilung für christliche Kunst war auch später auf der Leipziger Messe eingerichtet, die von der Tagung für christliche Kunst wiederholt angeregt wurde. Auf der Frühjahrsmesse 1927[41] waren in erster Linie die Ostdeutschen Werkstätten vertreten, die große Erfolge erzielten[42]. Kurz erwähnt seien dann noch die Verkaufsstellen, die hier und da durch den Verein kath. Akademiker errichtet worden sind, z. B. in Münster i. W. durch Prof. Wackernagel.

Im Ausland finden wir ähnliche christliche Kunstinstitute wie in Deutschland. In Paris wurden 1919 durch M. Denis und

[38] Prospekt der Manufaktur: „Kirchliche Kunst".
[39] Zeitschrift „Die Form" I, Heft 4.
[40] Die christliche Kunst XVI, 1919, Beilage S. 50.
[41] Korrespondenz für christliche Kunst Nr. 4, April 1927.
[42] Die christliche Kunst XXIII, S. 255.

Desvallières die „Ateliers d'art sacré" gegründet, die in ihren Einrichtungen und Zielen dem Institut für christliche Kunst in Köln verwandt sind[43]. In Italien, und zwar in Mailand, besteht die Scuola superiore d'arte christiana Beato Angelico, die 1920 in einem Palast in der Via Trivulzio 28 gegründet wurde. Die ganze Einrichtung erinnert an den christlichen Kunstverein, die Virtuosi al Panteon in Rom im 16. Jahrhundert. Die Scuola ist mit einem Konvikt verbunden. An der Spitze des ganzen Institutes steht der Gründer, der Malerpriester und Architekt Mons. Polvara. In erster Linie wird bei den Schülern für echte Religiösität und religiöse Lebensauffassung Sorge getragen. Die Werkstätten sind eingeteilt in Abteilungen für Architektur, kunstgewerbliche Arbeiten in Edelmetall, Bronze und Eisen, und Plastik. Die weiblichen Kunstschüler verteilen sich auf Arbeitssäle, in denen Glasgemälde, Keramik, Stickereien für Fahnen und Paramente und Teppiche gezeichnet und ausgeführt werden. Durch Vorlesung erhalten die Schüler ihre theoretische Ausbildung[44]. So ist man in Italien, in Deutschland und Frankreich ernsthaft bemüht, Künstler heranzubilden, die der Kirche wie dem Volke gute religiöse Kunst schaffen sollen.

c) Die Kunstvereine und Künstlergruppen

Zur Belebung und Förderung der kirchlichen Kunstbewegung haben auch in der Nachkriegszeit die Kunst- und Künstlervereine umfangreiche Arbeit geleistet. Die „Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst" in München setzte im Laufe der Nachkriegsjahre ihre Propagandatätigkeit durch die Verteilung einer Jahresmappe, durch Verlosungen christlicher Kunstwerke, Veranstaltung von Wettbewerben und Ausstellungen und nicht zuletzt durch die in sehr hoher Auflage erscheinende Zeitschrift erfolgreich fort. Ebenso die Schwestergesellschaft der deutschen, die „Österreichische Gesellschaft für christliche Kunst" zeigte neues Leben und gab einen reich illustrierten „Wegweiser" der christlichen Kunst heraus[45].

Die kleineren Diözesankunstvereine in Köln[46], Rottenburg[47], Linz[48], Seckau und anderwärts, die zum Teil schon im 19. Jahrhundert gegründet waren, nahmen nach den Kriegswirren ihre Tätigkeit wieder auf. Aber auch Neugründungen von Vereinen

[43] M. Brillant, L'art chrétien etc., S. 64.

[44] Die christliche Kunst XXIII, S. 190 ff.

[45] Die christliche Kunst XXIII, S. 126.

[46] Kunstgabe des Vereins für christliche Kunst im Erzbistum Köln, Jahresberichte 1920/21 und 1927/28.

[47] Siehe Archiv für christliche Kunst.

[48] Christliche Kunstblätter.

haben im Laufe der letzten zehn Jahre stattgefunden. Im Jahre 1919 wurde der christliche Kunstverein „Ver sacrum" in Düsseldorf gegründet. Der Zweck des Vereins ist die Weckung, Hebung und Verbreitung des Interesses und Verständnisses für die christliche Kunst, die Schaffung hervorragender Kunstwerke und die Beratung und Vermittlung der Aufträge. Das Organ des Vereins wurde die „Gottesehr"[49], die in den ersten beiden Heften das Programm des Vereins näher entwickelte und Werke seiner Künstler-Mitglieder abbildete.

Verwandt mit dem Verein „Ver sacrum" und auch wohl mit ihm verbunden ist die Westdeutsche Vereinigung für christliche Kunst „Ars christiana", die 1920 ins Leben gerufen wurde[50]. Die wichtigste Aufgabe dieser Vereinigung war die Hebung der Devotionalienkunst.

Ganz anders und geradezu extrem gerichtet war der „Jungrheinische Bund für kulturelle Erneuerung", der 1920 mit seinem ersten Sammelbuch „Der weiße Reiter" an die Öffentlichkeit trat. Diese Gruppe junger Künstler war jedoch in sich auf nicht genügend einheitlicher Grundlage aufgebaut, um längere Zeit bestehen zu können; ein zweites Sammelbuch ist nicht mehr erschienen[51]. Wiederholte Beratungen zur Neubelebung in den Jahren 1924/25 verliefen resultatlos.

In der evangelischen Kirche Deutschlands haben sich seit 1917, soweit festgestellt werden konnte, keine neuen christlichen Kunstvereine gebildet, sie stammen ausnahmslos aus der Vorkriegszeit. Besonders rührig waren die Vereine in Berlin, Hamburg, der „Verein für kirchliche Kunst in Sachsen" und die „Badische evangelische Vereinigung für Kirchen- und Volkskunst". Auch in den kleineren evangelische Vereinen und Gruppen erwachte das Interesse für eine neue Kirchenkunst.

In der Schweiz wurde schon 1919 ein christlicher Künstlerverein „Groupe de Saint Luc et Saint Maurice" gegründet. Unter dem Vorsitz der drei Künstler M. Poncet, Georges de Traz und A. Cingria schloß sich in dieser Gruppe eine Reihe von christlichen Künstlern zusammen mit dem Zweck, im Anschluß an die liturgische Bewegung durch ihre Werke und durch Vorträge, Beratung bei Aufträgen die christliche Kunst zu heben und die kirchliche Kunstbewegung zu fördern[52]. Abgelöst wurde dieser Verein von der am 5. Dezember 1924 gegründeten „Societas Sti. Lucae", die auf breiterer Grundlage als der vorgenannte, auf

[49] I, 1919, Heft 1 und 2.
[50] A. a. O. II, 1920, Heft 3/4.
[51] Hochland XVIII, S. 642 f.
[52] Groupe de St. Luc et St. Maurice catalogue illustré, Genf 1920.

die Westschweiz beschränkte, katholische Künstler und Kunstfreunde aus der ganzen Schweiz als Mitglieder aufnahm. Die St.-Lukas-Gesellschaft vermittelte ebenfalls Aufträge. Hierzu richtete sie zwei Archivsammlungen von Photographien zeitgenössischer christlicher Kunst am Kunsthistorischen Institut der Universität Freiburg und am Priesterseminar in Luzern ein und suchte ferner durch Ausstellungen und durch eine Pressestelle die Bestrebungen der Gesellschaft zu propagieren. Vorträge, Instruktionskurse und Tagungen dienten denselben Zwecken. Die „Schweizerischen Jahrbücher für christliche Kunst Ars sacra“ [53], die für die Jahre 1927 ff. erschienen sind, berichteten über die sehr erfreulichen Leistungen der Gesellschaft.

In Italien konnte in der Nachkriegszeit trotz ihrer Neuorganisation im Jahre 1924 die Gesellschaft der Freunde christlicher Kunst („Amici d'arte cristiana“), wenigstens nach der von ihr herausgegebenen Zeitschrift zu urteilen, keine nennenswerten Erfolge erzielen [54]. Dagegen zeigte sich in der christlichen Kunstbewegung Frankreichs reges Leben. Im Jahre 1919 wurde die Künstlergruppe „Ateliers d'art sacre“, 1918 die „Arche“, 1919 die „Artisans de l'autel“ gegründet. Der schon ältere Verein „Les Catholiques des beaux art“ wuchs seit 1919 von zehn auf mehrere hundert Mitglieder an. Maurice Brillant [55] hat über die christliche Kunstvereinstätigkeit ausführlich berichtet. In Holland stellte sich die schon in früheren Jahren gegründete Bernulphusgilde seit 1919 um auf die neue Zeitkunst und hat, wie man in verschiedenen holländischen Zeitschriften feststellen kann, Hervorragendes geleistet [56].

d) Die Wettbewerbe

Die christlichen Kunst- und Künstlervereine hatten die Aufgabe, zwischen Künstlern und Auftraggebern zu vermitteln und das Publikum zum Verständnis für die christliche Kunst anzuleiten. Hierzu war noch ein weiteres Mittel sehr geeignet: die Wettbewerbe. Diese Wettbewerbe auf kirchlichem Kunstgebiet, allerdings keine Neueinrichtung unserer Zeit, stehen seit 1917 im deutlichen Gegensatz zu den ehemaligen Veranstaltungen ähnlicher Art. Für eine Zeit, die dem Historismus und Industrialismus huldigte, hatten Wettbewerbe kaum einen Zweck. Da-

[53] Verlag Heß, Basel 1927 ff.

[54] Statuten in der Arte cristiana XII, S. 255 ff.

[55] L'art chrétien en France etc., Paris 1927, siehe auch Die christliche Kunst XXII, S. 148 ff. u. 180 f.

[56] Gildeboek; siehe auch die Zeitschriften „Klei“ (Nymwegen) und „Opgang“ (Amsterdam).

gegen haben sie mit dem Erwachen eines neuen Kunst- und Zeitstiles in der Kirchenkunst wahrhaft schöpferische Künstler zur Anspannung ihrer besten Kräfte veranlaßt.

Von der „Gesellschaft für christliche Kunst" in München und der „Westdeutschen Vereinigung für christliche Kunst" in Düsseldorf und zahlreichen Kirchengemeinden sind solche Wettbewerbe veranstaltet worden.

Da die Kunst der Weihnachtskrippen seit langem auf sehr tiefem Niveau stand, erließ der „Christliche Kunstverein Ars christiana" in Düsseldorf 1921 ein Preisausschreiben, um die Bildhauer zur Schaffung künstlerischer Krippen anzuregen[57]. Die „Westdeutsche Vereinigung für christliche Kunst" veranstaltete 1922 ein Preisausschreiben „Christliche Kunst am Wege"[58] und zur Erlangung guter Modelle für künstlerische Devotionalien. Diesen Zweck verfolgte ebenso der große Wettbewerb, welcher der christlichen Kunstausstellung in Basel 1924 voraufging. Aus dem Gebiet der Kirchenmalerei sind vor allem die Wettbewerbe für die Ausmalung des Bamberger Domes und der Dreikönigenkirche in Neuß[59] bekannt geworden.

Neben den zahlreichen Wettbewerben dieser Art sind am bedeutungsvollsten die Wettbewerbe zur Erlangung von Entwürfen für Kirchenbauten. Nur die wichtigsten seien genannt. Im Jahre 1922 wurde der Wettbewerb für die Antoniuskirche in Augsburg veranstaltet[60], nach der Inflationszeit folgte der für die Herz-Jesu-Kirche in Ludwigshafen (1925)[61] und die Antoniuskirche in Basel (1926)[62]. Ein besonders gutes Ergebnis hatten die Wettbewerbe für die Bonifatiuskirche in Frankfurt[63] und eine Pfarrkirche in Nürnberg[64]. Kleinere Wettbewerbe fanden 1926 statt für die neue Pfarrkirche in Ratingen[65], Köln-Ehrenfeld[66], St. Peter in Essen[67] und für eine evangelische Kirche in Düsseldorf[68]. Ein Ereignis für die kirchliche Kunstbewegung war Ende 1927 der Wettbewerb für die Hl.-Geist-Kirche in Münster i. W.[69].

[57] Gottesehr III, 1921, S. 130 ff. [58] Gottesehr II, 1920, S. 146.
[59] Die christliche Kunst XXIV, S. 58.
[60] Die christliche Kunst XVIII, Beilage S. 68.
[61] Die christliche Kunst XXI, 1925, Heft 9.
[62] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 142 ff.; Ars sacra Jahrbuch f. chr. Kunst 1927.
[63] Die christliche Kunst XXII, S. 149 u. 274 f.. [64] Ebd.
[65] Der Baumeister XXV, 1927, Beilage S. 168.
[66] Bauwarte II, 1926, Kunstbeilage S. 536.
[67] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 282—285.
[68] Bauwarte II, 1926, Kunstbeilage S. 531 ff.
[69] Bauwarte III, 1927, S. 14, Kunstbeilage S. 21 ff., 30 ff., 69 ff., 101, 116; Die christliche Kunst XXIII, S. 274 ff.; K. V. 10. I. 1927, Nr. 22.

Ein geschlossenes Bild moderner Kirchenbaukunst bot der Wettbewerb für die Frauenfriedenskirche in Frankfurt am Main [70]. Ebenso rief im unteren Rheinland das Bedürfnis nach neuen Pfarrkirchen die Baukünstler auf den Plan. Es folgen hier kurz nacheinander die Wettbewerbe für die Dreikönigenkirche in Köln-Bickendorf [71], die St.-Engelbert-Kirche in Köln-Höhenberg [72], eine evangelische Kirche in Köln-Zollstock [73] und die Franziskus-Kirche in Düsseldorf-Mörsenbroich [74]. Von großem Interesse war der Wettbewerb für den Turm-Neubau der Münsterkirche in München-Gladbach [75], da es hier galt, einen historischen Kirchenbau durch ein Bauwerk in moderner Kunstsprache zu vollenden. Ferner soll hingewiesen werden auf die Konkurrenz für die evangelische Petri-Nikolai-Kirche in Dortmund [76] und die 1928 stattgehabten Wettbewerbe für die Kriegergedächtniskirche der katholischen Kaufleute in Leipzig-Connewitz [77], für eine St.-Georg-Kirche in Stuttgart [77] und die Sebastianskirche in München-Schwabing [78].

Zu diesen Veranstaltungen gingen nicht selten bis zu zweihundert und mehr Entwürfe ein von fast allen prominenten Kirchenarchitekten Deutschlands. Daher stehen auch die Kirchenbauwettbewerbe nach ihrem Wert und Erfolg weit über ähnlichen Veranstaltungen für andere kirchliche Kunstzweige; sie gehören zu den markantesten Erscheinungen der kirchlichen Kunstbewegung und Kunstentwicklung der Nachkriegszeit.

e) Die Sorge für die christlichen Künstler

Die Hilfe und Förderung, welche die Vermittlungsstellen und Institute für kirchliche Kunst, die Kunst- und Künstlervereine durch Auftragsvermittlung, Wettbewerbe und ähnliche Unternehmungen dem der Kirche dienenden Künstler zur Ausübung seines Berufes angedeihen ließen, waren zunächst hauptsächlich materieller Natur. Aber nicht diese „äußere, materielle Förderung der kirchlichen Kunst durch Aufträge“ war allein not-

---

[70] Der Baumeister XXV, 1927, S. 156 ff. der Beilage; Bauwarte III, 1927, Kunstbeilage S. 165 ff.; Die christliche Kunst XXIII, 1927, S. 188 f.; XXIV, 1928, S. 287, 298 ff.; K. V. 1. VI. 1927, Nr. 400.

[71] Bauwarte III, 1927, S. 663 ff., Kunstbeilage S. 385 ff.; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 289 ff.

[72] Bauwarte IV, Kunstbeilage S. 99 ff.

[73] Bauwarte III, Kunstbeilage S. 202 u. 335.

[74] Bauwarte III, Kunstbeilage S. 765 ff., Kunstbeilage S. 437 ff.; Die christliche Kunst XXIV, S. 277, 285 f.

[75] Bauwarte III, Kunstbeilage S. 401 ff. u. 458 ff.

[76] Ebd. S. 414 ff. [77] K. V. 26. VII. 1928, Nr. 545.

[78] Süddeutsche Bauzeitung, April 1928.

wendig, so schreibt Svoboda in seinem Buche „Großstadtseelsorge“[79], sondern „innere und darum wahre Förderung“, und „alle, die den hochidealen Beruf des Schönen pflegen, sollten ein Interesse der Kirche ihnen gegenüber empfinden“. Die maßgeblichen Kreise in der kirchlichen Kunstbewegung hatten eingesehen, daß, wenn man von einem Künstler gute Kunst erwarten wollte, zuvor seine Schaffenskraft in die richtigen Bahnen gelenkt und ihm eine innere Grundlage zur Schaffung kirchlicher Kunst gegeben werden mußte. Aus Äußerungen, die von Künstlern geschrieben, zuweilen in der Presse erschienen, konnte man ihre Not in materieller, besonders aber in geistiger, seelischer Beziehung erkennen. Die Jahre nach dem Kriege, in der die liturgische Bewegung wie überhaupt die katholische Aktion in allen Kreisen vornehmlich unter den Akademikern zu neuem Leben aufblühte, sind mit ihrem Suchen nach Innerlichkeit und Religiosität auch an Kunst und Künstlern nicht wirkungslos vorübergegangen. Das beweisen die zahllosen, allerdings vielfach nur im weitesten Sinne religiösen Kunstwerke, welche damals entstanden. Um diese Hinneigung zum religiösen Kunstwerk beim Künstler zu erhalten, mußte von seiten der Kirche eine ausgesprochene Künstlerseelsorge ins Leben gerufen werden; denn wie Abt Ildefons Herwegen hierzu auf der zweiten Tagung für christliche Kunst in Köln 1921 ausführte[80], ist dem christlichen Künstler „eine religiöse Seelenkultur zu seinem Beruf unumgänglich notwendig“. „Der christliche Künstler muß die katholische Geisteswelt kennen, ja, er muß in ihr leben und atmen, wie ein Menzel in der Zeitgeschichte Friedrichs des Großen.“ Um dem Künstler eine „durchaus eigengeartete seelsorgliche Behandlung“ zuteil werden zu lassen, wurde eine alljährlich wiederkehrende Künstlertagung in der Benediktiner-Abtei Maria Laach ins Leben gerufen, die einführen sollte in den Geist und die Voraussetzungen der christlichen Kunst. An der ersten Tagung 1921 nahmen 30 Studierende der Düsseldorfer Akademie teil. Abt Herwegen sprach über „die psychologischen Voraussetzungen der christlichen Kunst in Deutschland“, „das Wesen und Werden der Katakombenmalerei“, „die musivische Kunst der altchristlichen Basiliken“ und „den Sinn und die Bedeutung des Beuroner Kunststiles“. Eine Einführung in das Verständnis der Liturgie gab der Prior Hammenstede in seinen Vorträgen über das „Wesen der Liturgie“, „die Ästhetik des Kirchenjahres“ und den „künstlerischen Aufbau der hl. Messe“. Den Abschluß und

[79] Regensburg 1911.

[80] Stenogr. Bericht, Düsseldorf 1921.

die Zusammenfassung dieser Tagung bildete ein Vortrag des Abtes über die „Innenwelt des christlichen Künstlers“[81]. Die zweite Künstlertagung mit ähnlichem Programm fand 1922 statt, die auch auf die Belange der modernen christlichen Kunst einging und auch das wichtige Thema: Künstler und Heilige Schrift behandelte[82]. Im Jahre 1925 lud Maria Laach zu einer dritten Tagung ein[83]. Ohne Zweifel haben diese Künstlertagungen auf das Innenleben der Teilnehmer großen Einfluß gehabt und als Notwendigkeit das innige Verbundensein des christlichen Künstlers mit dem Fühlen der Kirche erwiesen. In Anschauung dieser Tatsache mag auch in der Schweiz die Societas Sti. Lucae sich veranlaßt gesehen haben, im Jahre 1927 im Benediktinerstift Engelberg eine liturgische Tagung zu veranstalten, auf welcher der Malermönch Willibrord Verkade und der Rektor der Stiftschule Pater Karl Schmid in Vorträgen und Besprechungen wertvolle Anregungen boten[84]. Ähnliche Exerzitien fanden ferner in Mailand, vermittelt durch die Società Amici dell'Arte cristiana, statt.

Das Bedürfnis vieler christlicher Künstler nach einer seelischen Grundlage wurde durch diese Tagungen gewiß reichlich befriedigt, aber damit war noch nicht die ganze innere Not des Künstlers beseitigt. Es wäre weiter notwendig gewesen, durch weitgehendste Anerkennung dem Künstler seine Schaffensfreudigkeit zu erhalten und dieser Gelegenheit zur Auswirkung zu bieten. In dem fast völligen Fehlen der Anerkennung und des Verständnisses beim Besteller, in dem Gefühl zurückgewiesen zu sein, und vor den verschlossenen Türen der Kirche zu stehen, für die er ein zwar neuartiges, aber aus innerster, ehrlich-religiöser Überzeugung gestaltetes Kunstwerk schuf, darin beruht eine weitere innere Not, „die Tragik des christlichen Künstlers“. Und doch hatte der Besteller seiner Zurückhaltung wegen eine Anschuldigung nicht verdient. Das ganze kirchliche Kunstelend der letzten 50 Jahre hat die Schuld an dieser Tragik auf sich zu nehmen. Das erstarrte Nazarenertum, der Naturalismus und die Industriekunst reichen mit ihrem Einfluß bis in unsere Tage. Zwischen wahrer Kunst und der Kirche besteht seit langem schon eine weite Kluft, die Kirche hatte auf wahre Kunst verzichtet. Leider hatte ein anderes Wort Svobodas in mancher Weise auch für die Nachkriegszeit noch seine Berechtigung, das

[81] Die christliche Kunst XVIII, 1921, Beilage S. 18 ff.; Gottesehr II, 1921, S. 40 ff.

[82] Die christliche Kunst XIX, 1922, Beilage S. 1.

[83] Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 263 ff.

[84] Ars sacra 1928, S. 27.

er 1911 mit Erbitterung schrieb[85]: „Mit Emphase nennt man die Kirche eine oder die Schutzfrau der Kunst. In Großstädten ist sie es zur Zeit sicher nicht mehr, und ebensowenig ist sie dort Schutzfrau der Künstler." „Zwischen Künstler und Klerus ist eine ganz unnatürliche Entfremdung" entstanden. Deshalb war es um so mehr verständlich, wenn die Besteller oder die breite Masse des Volkes beim Auftreten des Expressionismus, der so sehr jeder bisherigen Kunstauffassung entgegengesetzt war, eine ablehnende Stellung einnahmen und einer konventionellen kunstlosen Mache gegenüber zeitgemäßer, neuschöpferischer Kunst in den meisten Fällen den Vorzug gaben. Diese Tragik hat Kreitmaier in ihrem ganzen Umfang in den Stimmen der Zeit dargelegt[86]. Sie zu beheben sind alle Unternehmungen der kirchlichen Kunstbewegung zwar dienlich gewesen; sie haben aber und werden sie niemals beseitigen können. Denn wie in früheren Kunstperioden der fortschrittliche Künstler, auch der kirchliche Künstler ringen mußte um Anerkennung, so konnte dem Kirchenkünstler des Expressionismus dieser Kampf gewiß erst recht nicht erspart bleiben[87].

f) Die Vorbildung des Klerus in der kirchlichen Kunst

Die kirchliche Kunstbewegung, die der neuen kirchlichen Kunst Geltung und Ansehen zu verschaffen bestrebt war, mußte auf der anderen Seite auch diejenigen Kreise zu erfassen suchen, die in erster Linie berufen waren, als Auftraggeber kirchlicher Kunstwerke sich zu betätigen, den Klerus. Die Unternehmungen der kirchlichen Kunstbewegung haben zwar in den Kreisen des Klerus zum Teil ihre Wirkungen deutlich hinterlassen. Es kam aber außerdem darauf an, dem Klerus während der Vorbereitungszeit auf seinen Beruf und später eine systematische Belehrung über kirchliche Kunstfragen zuteil werden zu lassen. Diese Ausbildung sollte nicht so sehr kunstgeschichtliche, wissenschaftliche, sondern eine mehr ästhetische sein, sie sollte geschmacksbildend wirken und dem angehenden Pfarrer das rechte Verantwortungsgefühl einprägen gegenüber den alten Kunstdenkmälern des von ihm verwalteten Kirchengebäudes, wie auch im Hinblick auf die Anschaffungen und Bestellungen neuzeitlichen Kirchenschmuckes.

[85] Großstadtseelsorge, Regensburg 1911, S. 413 f.

[86] Bd. 113, 1927, S. 292 und Bd. 107, 1924, S. 152; vgl. Robert Grosche, Das Schicksal der kirchlichen Kunst, K. V. 16. VI. 1928, Sondernummer.

[87] Siehe hierzu auch: Gottesehr I, 1920, S. 85 f.; Die christliche Kunst XVIII, 1922, S. 64 ff.; XIX, 1923, S. 157 ff.; XX, 1923, S. 38 ff.; XXIII, 1927, S. 372 ff.

Um dem Klerus diese notwendige Unterweisung zu geben, hatte in früheren Jahren Papst Pius X. in seine theologischen Studienpläne für die italienischen Seminare die Geschichte der kirchlichen Kunst als Lehrfach aufgenommen. Die katholisch-theologischen Fakultäten Deutschlands sind diesen Plänen teilweise gefolgt, und im Sommersemester 1920 kommen auf 7 Fakultäten im ganzen 6 Vorlesungen und 3 Übungen. Außer dem ordentlichen Lehrstuhl für christliche Kunst, der schon seit längerer Zeit in Freiburg i. B. bestand, ist 1918 ein eben solcher Lehrstuhl in Bonn errichtet worden.

Ebenfalls wurden an zahlreichen evangelisch-theologischen Fakultäten Vorlesungen über christliche Kunst gehalten, jedoch, wie es scheint, in keineswegs ausreichendem Maße. Wir verweisen hier auf die statistischen Aufzeichnungen des Superintendenten Brathe in der Zeitschrift „Kunst und Kirche“ [88].

An verschiedenen Universitäten übernahmen die Ordinarien anderer Lehrfächer oder Fakultäten die Belehrung des heranwachsenden Klerus. In Münster hielt seit 1921 der Ordinarius für Kunstgeschichte an der Philosophischen Fakultät, Prof. M. Wackernagel Einführungskurse in das Gebiet der christlichen Kunst in Form seminaristischer Kolloquien für die Theologiestudenten ab. Alle Vorlesungen, Kurse usw. gingen aus von der Betrachtung historischer Kunst, um im Anschluß daran auch Verständnis für die zeitgenössische Kunst zu erwecken [89]. Daneben mußte aber auch ein Spezialfach der Kunstwissenschaft wenigstens in großen Zügen behandelt werden, die Denkmalpflege. Der Klerus als berufener Denkmalpfleger benötigte zwar nicht auf diesem Gebiete einer Fachausbildung, aber es wäre von großem Vorteil gewesen, ihm wenigstens Mittel und Wege zum Schutz der Denkmäler zu zeigen. In diesem Punkte ist leider im letzten Jahrzehnt wenig unternommen. Auf der zweiten und dritten Tagung für christliche Kunst hat R. Witte über das Thema: „Der Pfarrer als kirchlicher Denkmalpfleger“ und Prof. Sauer, Freiburg, über die „Erhaltung und Pflege der alten künstlerischen Kircheneinrichtungen“ ausführlich gesprochen.

Cornelius Gurlitt gab dem Klerus ein kleines Buch in die Hand: „Die Pflege der kirchlichen Kunstdenkmäler“ [90], das entgegen früheren ähnlichen Publikationen eine begrüßenswerte und vor allem wissenschaftlich fundierte Anleitung zur Denkmalpflege bot.

---

[88] Kunst und Kirche, 1926, S. 60.

[89] Siehe erste Tagung für christliche Kunst 1920, S. 47; Referat von Prof. Neuß, Bonn; Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, 1919, Heft 2, Aufsatz von Fr. Witte, Die Erziehung des Klerus zur Kunst.

[90] Leipzig 1921.

Um diese Belehrungen und die Erziehung des Klerus zu einer rechten Kunstanschauung und Denkmalpflege erfolgreich durchzuführen, war ein umfangreiches Anschauungsmaterial vonnöten. In früheren Jahrzehnten waren bereits Lehrsammlungen und Diözesanmuseen in fast allen deutschen Diözesen gegründet worden. Aber nach dem Abflauen der Gründungsbegeisterung waren diese Sammlungen in den meisten Fällen der Vernachlässigung anheimgefallen. Mit dem Zunehmen des Interesses für kirchliche Kunst in den Nachkriegsjahren ist diese Begeisterung stellenweise wieder aufgeflackert. In Köln[91], Münster, Paderborn, Brixen[92], Trier[93] und Rottenburg[94] wurden die Diözesanmuseen neu geordnet. In Osnabrück[95] und in Seckau 1919 gründete man neue Museen[96]. Veranlaßt durch den päpstlichen Erlaß von 1925 wurde 1927 in Italien in Palermo[97] und 1929 in Turin ein Diözesanmuseum gegründet.

Für die Bildung des Klerus hätten neben den Diözesanmuseen Lehrsammlungen für kirchliche Kunst und Denkmalpflege gute Dienste geleistet. Außer einigen früheren besitzen wir heute als einzige (soweit bekannt geworden) Neugründung seit 1917 die Lehrsammlung in Bonn unter Leitung von Prof. Neuß[98]. In dieser Lehrsammlung finden wir drei Gruppen, von denen die erste die technische Entstehung von Kunstwerken zeigt; die zweite Gruppe bietet Abbildungen von Kunstwerken, die liturgisch wie künstlerisch gut gelöst sind, und daneben stehen als abschreckende Beispiele Bilder minderwertiger Werke. In einer dritten Gruppe werden in Beispielen und Gegenbeispielen Abbildungen zur Denkmalpflege gesammelt. Zeitweise Lehrausstellungen, wie z. B. 1921 eine Ausstellung für Glasmalerei und Mosaik[99], ergänzen die Lehrsammlung.

Wie aus diesem Berichte hervorgeht, ist auf dem Gebiet der Erziehung des Klerus noch alles im Werden, jedoch deuten Anzeichen darauf hin, daß auch in dieser Beziehung die kirchliche Kunstbewegung manches erreichen wird.

[91] Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, Heft 10/11; ebd. XXXIV, Heft 8; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 126 (Statistischer Überblick von Lill).

[92] Die christliche Kunst XXIV, 1928, Heft 6.

[93] K. V. 26. VI. 1927, Nr. 453, Aufsatz von N. Irsch.

[94] Pfarrer Pfeffer, Das Diözesanmuseum i. R. 1928.

[95] Siehe auch den Aufsatz von E. Beitz in der Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, 1919, S. 159.

[96] Siehe Eschweiler, Das erzbischöfliche Diözesanmuseum zu Köln, Köln 1924.

[97] Arte cristiana XVII, 1929, Heft 6.

[98] Die christliche Kunst XV, Beilage S. 13.

[99] Gottesehr II, 1920, S. 123.

4. Die Kirche und die kirchliche Kunst

Schon im Jahre 1903 hatte das motu proprio des Papstes Pius X. Stellung genommen zur zeitgenössischen Kunst und diese prinzipiell als liturgisch zulässig erklärt, sofern sie sich nur den von der Kirche geforderten Normen füge[1]. Nur echte Kunst wünschte der Papst für das Gotteshaus, und nichts dürfe dort geschehen, „was einen vernünftigen Grund zum Widerwillen oder zum Ärgernis bieten, besonders nichts, was die Würde und die Heiligkeit der heiligen Verrichtungen beleidigen könnte und was daher des Bethauses und der Majestät Gottes unwürdig wäre". „Vergeblich ist die Hoffnung auf den reichlichen Segen des Himmels, wenn unsere Ehrerbietung gegen den Allerhöchsten anstatt im Geruche der Lieblichkeit emporzusteigen, im Gegenteil dem Herrn die Geißel in die Hand drückt, mit denen der göttliche Erlöser einmal die unwürdigen Tempelschänder verjagt hat."

Die Worte des Papstes Pius X. und sein Wunsch nach wahrer Kirchenkunst fanden in zahlreichen Erlassen deutscher Bischöfe Widerhall. In einem Gutachten, das im Auftrag und mit Gutheißung der österreichischen Bischofskonferenz von Mgr. Dr. Johann Graus (Graz) 1903 verfaßt wurde[2], wurde gewarnt vor einer ungerechten und voreiligen Verurteilung moderner Kunstwerke, denn „eine Entscheidung oder Verwahrung von Seite der kirchlichen Obrigkeit gegen eine Kunstrichtung scheine dem Geiste der katholischen Kirche und der Würde derselben nicht entsprechend". Echte Kirchenkunst, die den Grundsätzen der Kirchen entspreche, müsse geschaffen werden.

Im Jahre 1907 (12. Dezember)[3] erging im Auftrag des Papstes Pius X. von der Staatssekretarie an alle Diözesen Italiens ein Rundschreiben, das genaue Anweisung für die Denkmalpflege und die neue Kirchenkunst enthielt. In jeder Diözese mußte eine Sachverständigen-Kommission gebildet werden, die ein Inventar aufzustellen und für die Erhaltung und Restaurierung der Denkmäler zu sorgen hatte. Pläne zu Um- und Neubauten sollten vorgelegt und keine noch so geringfügige Renovierung oder Neuanschaffung irgendwelcher Ausstattungsstücke durfte

[1] Act. S. S., Bd. 36, S. 528 .
[2] Die christliche Kunst I, 1904, Beilage S. 1.
[3] Acta S. S., Bd. 41, S. 67.

vorgenommen werden ohne Aufsicht und Genehmigung der Sachverständigenkommission.

Den Forderungen dieses Rundschreibens nachkommend, faßten 1911 die Bischöfe Österreichs den Beschluß, daß in den einzelnen österreichischen Diözesen ebenfalls ein Kunst- und Denkmalrat von Fachkundigen geschaffen werden sollte.

Auch der sonderbare, aber gutgemeinte Erlaß des Kardinals Fischer von Köln[4] von 1912 suchte die kirchlichen Kunstverhältnisse zu bessern, obschon er eigentümlicherweise für den Neubau von Kirchen und kirchlichen Gebäuden ausdrücklich den gotischen und romanischen Stil vorschrieb.

Dagegen betonte der Bischof von Paderborn, Karl Joseph Schulte[5], bei der Eröffnung des dortigen Diözesanmuseums 1913, der Fortschritt in der kirchlichen Kunst müsse ein wahrer Fortschritt sein, die Grundlage für die große Zukunft der Kunst beruhe „auf dem gewachsenen Felsen kunstgeschichtlicher Überlieferung".

Auch der Bischof von Regensburg Antonius von Henle[6] dringt in einem Erlaß von 1913 auf die Förderung der kirchlichen Gegenwartskunst. Auf künstlerische Ausführung soll ein „recht hohes Gewicht" gelegt und „grundsätzlich nie zu geringwertigen Produkten gegriffen werden".

Der künstlerische Schmuck der Kirchen müsse vor der Kritik der Kunstverständigen bestehen können, schrieb Bischof Augustinus von Limburg 1914 an seinen Klerus[7], und weitere Fabrikware möge für die Kirche nicht neu angeschafft werden, denn es „verletze das künstlerische Empfinden, wenn man neben dem Dutzend gebackener Heiligenfiguren in einer Kirche nicht ein echtes Kunstwerk finde".

Ein Erlaß über kirchliche Kunst für das Fürstbistum Brixen[8] will zwar eine „ungesunde Neuerungssucht" aus der Kirche ferngehalten, aber keineswegs die künstlerische Freiheit unterbunden wissen. In weiser Mäßigung solle „wertvolles Neues" geschaffen werden, damit die Kirche auch in unserer Zeit „die moderne Kultur in einer Blüte zeitgemäßer religiöser Kunst zum Ausdruck bringe". „Die sogenannte Fabrik- oder Dutzendware soll als für das Gotteshaus unwürdig aus der Kirche nach

[4] Kirchlicher Anzeiger für die Erzdiözese Köln, 52. Jahrg., S. 59 ff.

[5] Der Pionier VI, 1913/14, S. 2 ff.

[6] Der Pionier VI, 1913/14, S. 29 f., 33 f.

[7] Amtsblatt der Diözese Limburg, 28. V. 1914; Der Pionier VII, 1914, S. 12.

[8] Brixener Diözesanblatt 1914, Nr. 10; Der Pionier VII, 1914/15, S. 45, 60, 63 u. 70.

Möglichkeit verbannt bleiben." Die in vorstehendem angeführten Äußerungen des Papstes Pius X. und der deutschen Bischöfe, die für eine ernsthafte Förderung echter Kirchenkunst eintraten, sind nun zwar alle vor dem Weltkriege erlassen worden, aber sie hatten doch auch für die kirchliche Kunstbewegung der Nachkriegszeit noch große Bedeutung.

Am Ende des Krieges 1918 erschien dann das neue kirchliche Gesetzbuch, das in verschiedenen Paragraphen die kirchliche Kunst berücksichtigte. So werden dort z. B. die Bischöfe angewiesen, nach Anhörung von Sachverständigen, zu sorgen, daß bei Neubauten und Restaurierungen die der christlichen Überlieferung entsprechenden Formen und die Gesetze der heiligen Kunst eingehalten werden (1164 § 1). Nirgendwo darf in den Kirchen ohne vorherige Gutheißung des Bischofs ein ungewohntes Bild angebracht werden (1279 § 1); die heiligen Bilder sollen dem bewährten Brauch der Kirche entsprechen (1279 § 2). Vor allem verbietet die Kirche die Bilder, die nicht mit der Glaubenslehre übereinstimmen, die Schicklichkeit und Ehrbarkeit verletzen oder Anlaß zu einem gefährlichen Irrtum bieten (1279 § 3). Kanon 1296 § 3 betont ausdrücklich, daß auch bei der Erstellung von Einrichtungsgegenständen der Kirchen neben den liturgischen Vorschriften die kirchliche Überlieferung und die kirchlichen Kunstgesetze zu befolgen seien. Ohne besondere Erlaubnis dürfen keine religiösen Bilder gedruckt werden (1385 § 1 [3]), und zwar müssen sie den Sinn und den Erlassen der Kirche entsprechen (1399 § 12).

Ferner werden in dem neuen kirchlichen Gesetzbuch Anweisungen für die Denkmalpflege gegeben. Die Pfarrer haben für die gute Erhaltung von historisch und künstlerisch wertvollen Denkmälern Sorge zu tragen (1523) und darüber ein Inventar aufzustellen (1522); ohne vorherige Genehmigung und Abschätzung durch Sachverständige dürfen keine wertvollen Gegenstände veräußert werden (534 § 1, 1530/32).

Die Bestimmungen des kirchlichen Gesetzbuches, soweit sie die Schaffung und Aufstellung neuer Kunstwerke betreffen, haben in der neueren kirchlichen Kunstbewegung eine große Rolle gespielt. Wiederholt sind sie herangezogen worden, um die expressionistische Kirchenkunst als unkirchlich zu erweisen. Es wurde oft behauptet, der Expressionismus entspreche nicht der christlichen Überlieferung und „den Formen und Gesetzen der heiligen Kunst", er sei „ungewohnt" und müsse deshalb verboten werden [9]. Aber man sucht im kirchlichen Gesetzbuch

[9] Momme Nissen, Kirche und Expressionismus, Gottesehr I, 1920, S. 19; R. Bowing in Theologie und Glaube XII, 1920, S. 21.

„vergeblich nach einer Vorschrift, die in das eigentliche Gebiet des Künstlerischen regelnd oder beengend eingreift“ [10]. Die Kirche wollte durch ihre gesetzlichen Bestimmungen von jeher allein die Beachtung des Dogmas und der Grundsätze der Moral in der Kunst sichern und hat niemals gegen oder für eine Kunstrichtung, den Expressionismus eingeschlossen, Stellung genommen.

Magnus Künzle O. M. Cap.[11] behauptete jedoch, die Kirche habe sich offiziell über den Expressionismus, wenigstens den extremen geäußert und ihn verworfen. Diese Verurteilung fand Künzle in dem kirchlichen Verbot des Buches „La passion de notre Seigneur Jesus-Christ“ von Cyrill Verschaeve[12], das von Albert Servaes mit Bildern geschmückt war. Das Dekret der Congregatio S. Off. vom 23. Februar 1921 lautete: „Die heiligen Bilder einer gewissen neuen Malerschule . . . sind nach der Vorschrift des can. 1399/12 ipso jure verboten.“ Da dieser Kanon nun in der Hauptsache den Inhalt glaubens- und sittenloser Bücher und im § 12 entsprechende Bilder trifft, erfolgte das Verbot des genannten Buches und seiner Bilder nur wegen seines Inhaltes, aber keinesfalls wegen der dort vertretenen Kunstrichtung.

Die Bestimmungen im kirchlichen Gesetzbuch zur Kunst- und Denkmalpflege wurden später noch besonders unterstrichen von den Synoden der einzelnen Diözesen. So betonten die Diözesansynoden[13] von Trier (1921), Köln (1922). Paderborn (1923) und Münster (1924), die Ehre Gottes dulde in den Kirchen keinen Kunstersatz, sondern nur wahre Kunstschöpfung. Daneben trafen die Synoden eine ausführliche Regelung der Denkmalpflege. Besonders vorbildlich waren hierin die Anordnungen der Synode von Paderborn[14].

Im Jahre 1923 (15. IV.) folgte den Kunstbestimmungen des kirchlichen Gesetzbuches ein neuer päpstlicher Erlaß mit Bezugnahme auf den von 1907[15]. Eins der bedeutendsten Ereignisse der kirchlichen Kunstbewegung der neuesten Zeit ist dann der päpstliche Erlaß vom 1. September 1924[16] und die diesem Erlaß folgenden Ausführungsbestimmungen, die Disposizioni Pontificie in materia d'arte sacra vom 30. November 1925[17].

[10] Die christliche Kunst XVI, 1920, S. 220 ff.; S. Staudhamer, Die kirchliche Kunst im Gesetzbuch der Kirche.

[11] Expressionismus und kirchliche Kunst, Innsbruck 1924, S. 42.

[12] Brüssel, Paris, Nationale Buchhandlung, 1920.

[13] Vgl. die herausgegebenen Protokolle.

[14] Prof. A. Fuchs, Die Bestimmungen der Paderborner Diözesansynode 1922, Paderborn 1924.

[15] Il Monitore eccl. XLVIII, 1923, S. 242 ff.

[16] Il Monitore eccl. XLIX, 1924, S. 332 ff.

[17] Rom 1925; Zeitschrift für Denkmalpflege II, 1928, S. 33; Osservatore Romano 3. XII. 1925, Nr. 281; Germania 19. XII. 1925, Nr. 592; Das neue

Es war der Wunsch des Hl. Vaters, wie Kardinal Gasparri in seinem Begleitschreiben betonte, daß man überall aus diesem Erlaß „die Initiative für den würdigen Schutz der alten Kunstwerke schöpfe und soviel als möglich dazu beitrage, daß die moderne kirchliche Kunst in jene große Tradition eintrete, welche die Kirche wie die Religion mit so großen Schätzen bereichert hat".

In Rom bei der Staatssekretarie wird eine besondere Zentralkommission für kirchliche Kunst eingerichtet. Mit dieser stehen in den einzelnen Diözesen Diözesankommissionen in Verbindung. Sie haben die Inventare der Kunstobjekte aufzustellen, ein Diözesanmuseum zu unterhalten, Pläne für neue Bauten, Ausstellungen und Erneuerungen zu prüfen und schließlich durch Bücher und Vorträge den Geschmack und die künstlerische Kultur in der Diözese zu fördern.

In den Seminaren der Diözesen sollen die Alumnen in den Geist der kirchlichen Kunst eingeführt und ihr Geschmack gebildet werden und zwar durch Fachgelehrte. Zur Unterstützung der Kommissionen wird ferner die Gründung von kirchlichen Kunstvereinen empfohlen.

Im zweiten Teil der päpstlichen Verfügungen sind Formularvordrucke wiedergegeben, die an Genauigkeit und Gründlichkeit der Fragestellung für die Inventarisation nichts zu wünschen übrig lassen. Den dritten Teil bildet eine Zusammenstellung aller auf die Kunst bezüglichen canones des Codex juris canonici.

Wenn nun auch diese neuen Verordnungen zunächst an den italienischen Episkopat gerichtet waren, so war damit nicht gesagt, daß sie anderswo nicht beachtet werden sollten. Daher wurden ähnliche Erlasse auch in Deutschland von den Bischöfen gegeben und die Neuanfertigung von Denkmalinventaren angeordnet[18]. Der Erzbischof von Köln bestellte zur Erledigung dieser Geschäfte der kirchlichen Denkmalpflege einen Erzdiözesan-Konservator, dem die regelmäßige Beaufsichtigung der Kunstdenkmäler und die Kontrolle der Pfarrinventare obliegt.

Zum Schluß sei noch, um zu zeigen, wie sich die Kirche auch weiterhin für echte Kirchenkunst einsetzte, auf den Erlaß des Erzbischofs von Bamberg hingewiesen, nach dem „wertlose fabrikmäßig hergestellte Bildwerke u. dgl. rücksichtslos fernzuhalten, bereits vorhandene mit pastoreller Klugheit allmählich zu entfernen" sind. „Das gilt besonders von den Gipsstatuen, Ölfarbendruckbildern." „Für solche Machwerke ist im Gotteshause kein Platz"[19].

Reich VIII, 1925, S. 234; Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 150; M. A. Beilage Am Weg der Zeit Nr. 22, 23. II. 1926.

[18] In der Diözese Münster 1927.

[19] Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 312.

Schluß

In den voraufgehenden Kapiteln wurde versucht, die Entwicklung der kirchlichen Kunstbewegung darzulegen, beginnend mit ihren ersten deutlichen Anzeichen im Jahre 1917. Der Ablauf dieser Entwicklung wurde im Jahre 1927 durch die große kirchliche Kunstausstellung auf der Juryfreien Kunstschau am Lehrter Bahnhof in Berlin zu einem gewissen Abschluß gebracht. Diese Ausstellung können wir als ein Endglied betrachten in der langen Kette umfangreicher Bestrebungen und Arbeiten, welche die kirchliche Kunstbewegung von 1917—1927 kennzeichnen.

Wir müssen uns nun die Frage vorlegen, ob diese Kunstbewegung ihren Aufwendungen entsprechend das gesteckte Ziel erreichte, ob sie Ergebnisse aufzuweisen hat und wie diese in der gesamten kirchlichen Kunst in die Erscheinung treten[1].

Die kirchliche Kunstbewegung in den Jahren von 1917—1927 fiel zusammen mit dem

Hervortreten des Expressionismus,

durch den, wenn auch nicht ausschließlich, so doch mit in erster Linie die allgemeine Kunstbewegung beeinflußt und angeregt wurde[2].

Schon vor dem Kriege hatte der Expressionismus, seinen Grundprinzipien entsprechend, geistige und seelische Inhalte zum Ausdruck zu bringen gesucht und vielfach ganz offensichtlich religiöse Themen bevorzugt. Schon einzelne Vorläufer des Expressionismus wie Gauguin[3], M. Denis[4] u. a. malten in Frankreich religiöse Bilder. M. Denis hatte sogar Gelegenheit, in einigen Kirchen Gemälde zu schaffen. In Deutschland zeigte der Expressionismus, beeinflußt durch Hodler und van Gogh, eine weitere Steigerung der Form und Farbe zum Ausdruck seelischer Empfindungen. Es lag daher den Künstlern sehr nahe, für ihre

[1] Vgl. Linus Birchler, Moderne Kirchenkunst in Europa, im Ars sacra Jahrbuch 1929, S. 25.

[2] Vgl. hierzu Hartlaub, Kunst und Religion; P. F. Schmidt, Das religiöse Bild unserer Tage, in: Kunst und Kirche VI, 1928/29, S. 49 ff.

[3] Hartlaub, Tafel 8.

[4] S. Staudhamer, M. Denis (Die christliche Kunst IV, S. 94); Scheffler, Europäische Malerei, S. 455; Renaissance-Jahrbuch 1927, S. 78 ff. Uznach.

Darstellungen in der biblischen Geschichte und in der Geschichte der Heiligen die besten und angemessensten Gleichnisse zu suchen. Künstler wie A. Weisgerber (1878—1915), Hofer (* 1878) und Christian Rohlfs (* 1899)[5] beschäftigten sich mit religiösen Darstellungen. Wegen ihres sehr subjektiven Gedankeninhaltes als religiöse Kunst häufig umstritten waren die religiösen Bilder E. Noldes (* 1867)[6]. Wir besitzen ferner religiöse Kunstwerke von W. Jaeckel (* 1888), M. Beckmann[7], M. Pechsteins (* 1881) Mosaiken im Kunsthaus Gurlitt (Berlin)[8], Karl Schmidt-Rottluffs (* 1884) religiöse Holzschnitte[9] und Erich Heckels (* 1883) berühmt gewordene Ostender Madonna[10] (1916), auch die religiöse Graphik eines Oskar Kokoschka (* 1886) und E. Dülbergs Holzschnittpassion[11]. Aber alle diese Werke waren keine kirchliche Kunst und wollten es großenteils auch gar nicht sein. Es fehlte ihnen das, was ein religiöses Kunstwerk zu einem kirchlichen macht; jedoch ist ein starker Einfluß ihrerseits auf die Bildung einer neuen Kirchenkunst nicht zu verkennen. Neben den genannten Künstlern finden wir andere, die schon vor 1917 die Entwicklung der neuen kirchlichen Malerei direkt vorbereiten.

Vor allem sei hier hingewiesen auf das Schaffen C. Caspars[12] (* 1879). In seiner unvergleichlichen Pieta (1912), dem Ölbergbild (1916) und dem herrlichen, achtteiligen Passionsaltar (1917) mit der prächtigen freudevoll erhebenden Auferstehung tritt uns echte sakrale Kunst frei von jedem religiösen Subjektivismus entgegen[13]. Dennoch war es auch diesen Werken ebensowenig wie dem Altar von 1921, dem Weihnachtstriptychon[14], beschieden, in eine Kirche zu gelangen; erst 1927 erhielt Caspar einen größeren kirchlichen Auftrag, die Ausmalung der Apsis im Bamberger Dom.

---

[5] A. Hoff, Christian Rohlfs religiöse Malerei; Hochland XXI, 1923/24, Heft 5, S. 552; J. Kreitmaier, in: Kunst und Künstler, S. 50; v. d. Briele, Chr. Rohlfs, Dortmund 1925.

[6] Hartlaub, S. 86, 89, Tafel 55—63. [7] A. a. O. Tafel 37—39.

[8] Mosaik in Not, Propagandaschrift der Firma Puhl & Wagner, Berlin S 14; Hartlaub, Tafel 50.

[9] Hartlaub, Tafel 66—69.

[10] V. Wallerstein in Westheims Kunstblatt 1917, S. 162 ff.; Hartlaub, Tafel 51/52.

[11] Abb. im Weißen Reiter; Hartlaub, Tafel 15; Feuer III, 1921, S. 71.

[12] Konrad Weiß im Hochland IX, Heft 6; Konrad Weiß, Zum geschichtlichen Gethsemani, Mainz 1919; Hug. Kehrer in Velhagen & Klasings Monatsheften 1913, 37. Jahrg., Heft 7.

[13] Hartlaub, Tafel 33/34.

[14] Velhagen & Klasings Monatshefte, 42. Jahrg., Heft 4.

Eine bedeutsame Parallelerscheinung bildet die künstlerische Entwicklung Jos. Eberz' (* 1880)[15], der schon vor dem Kriege kirchliche Aufträge ausführen konnte. Eine gewisse Monumentalität in der Ausdrucksweise, ein stark betonter Rhythmus der Komposition und Farbengebung offenbarte sich bereits 1912/13 in dem Herz-Jesu-Bild in der Konviktskirche zu Ehingen[16] und den Kreuzwegstationen für die Marienkirche in Kaiserslautern (1914)[17], die zu den ersten Werken moderner kirchlicher Ausdruckskunst zu rechnen sind. Auf weitere Aufträge kirchlicherseits hat Eberz jedoch dann fast zehn Jahre warten müssen. Erst im Jahre 1924 begann er mit der Ausmalung der neuen Kirche in Freilassing-Salzburghofen[18]. Im Jahre 1928 wurde er zur Ausstattung der Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M.[19] zugezogen.

Ein anderer Vertreter expressionistischer religiöser Kunst ist H. Nauen (* 1880)[20], der leider nie einen kirchlichen Auftrag erhielt. 1912 schuf er in der Burg Drove in der Eifel eine ergreifende Pieta und nach dem Kriege (1920) die Darstellungen des „Barmherzigen Samaritan", Christus am Ölberg (1921). St. Martin (1925) und das große Madonnenmosaik auf der Gesolei in Düsseldorf (1926).

Der Name Nauen hat uns in das Rheinland geführt. Eigenartig ist, daß gerade hier in den Kultur- und Kunstzentren des Rheinlandes, in Düsseldorf und Köln und ihrem weiteren Umkreise, sich unter dem Einfluß des Expressionismus eine neue kirchliche Kunst entwickelte, die, wenn auch nach harten Kämpfen, allmählich Anerkennung und Beachtung fand.

Eine Künstlerpersönlichkeit steht hier im Mittel- und Ausgangspunkt, Joh. Thorn-Prikker, zweifelsohne einer der bedeutendsten kirchlichen Künstler der jüngsten Zeit. Die Ereignisse, die sich um seine Kunst abspielten, nehmen daher auch in der

[15] Max Fischer, Jos. Eberz, München 1918; Katalog zur 44. Ausstellung neue Kunst, München, H. Goltz, 1918, Sonderausstellung J. Eberz 1918; Die christliche Kunst XII, 1915/16, S. 284 und Beilage S. 24; ebd. XXI, 1924/25, S. 83; ebd. XXVII, 1930/31, S. 169 ff.

[16] M. Fischer, Jos. Eberz, München 1918, Tafel 7.

[17] Die christliche Kunst, S. 229 ff.

[18] Hochland II, 1925/26, S. 631 f.; Deutsche Kunst und Dekoration XXXI, 1928, S. 361 ff.; 36. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, 1928, Tafel VII; Die christliche Kunst XXIII, 1927, S. 200 ff.

[19] 37. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1929.

[20] Lüthgen im Kunstblatt I, S. 363; H. Reiners im Hochland XIX 2, S. 79 ff.; Velhagen & Klasings Monatshefte, 38. Jahrg., Juni 1924, S. 372; Hartlaub, S. 92, Tafel 48; Dr. M. Creutz, Heinr. Nauen, M.-Gladbach 1926; Die Form I, Heft 4, 1922, Abb. 17.

kirchlichen Kunstbewegung eine wichtige Stelle ein. Im Anschluß besonders an van Gogh und nach Überwindung des Symbolismus, den er von seinem Lehrer J. Toorop übernommen hatte, wandte er sich der Ausdruckskunst zu. Nachdem Thorn-Prikker zuerst im Jahre 1910 in der Hauskapelle des katholischen Gesellenhauses in Neuß ein Fresko moderner Auffassung gemalt hatte, schuf er auf dem Gebiet der Glasmalerei zwei Jahre später (1912) [21] ein Werk, das bis in unsere Tage ungeheures Aufsehen erregte, die Kirchenfenster für die Dreikönigenkirche in Neuß, die teilweise vorzeitig auf der Sonderbundausstellung in Köln 1913 ausgestellt und damals „Gegenstand einer starken Befehdung" wurden.

Auch die erzbischöfliche Behörde in Köln trug schwere Bedenken und genehmigte nicht die Anbringung der Glasgemälde. Im Jahre 1914 wurden dann noch einmal die Glasfenster in ihrer Gesamtheit in Köln dem Publikum gezeigt. Aber auch jetzt fanden die Gemälde Ablehnung wegen der Neuartigkeit der Auffassung; und als der Weltkrieg ausbrach, wurden die Fenster in Kisten verpackt und in einem Keller bis zum Jahre 1919 aufbewahrt. Im Jahre 1919 erbot sich ein Mäzen, der Dreikönigenpfarre die Fenster der Kirche zu schenken, falls die erzbischöfliche Behörde ihre Genehmigung erteile.

Nach langen Bemühungen gelang es nun erst, die Kunstwerke ihrer Bestimmung zu übergeben. Auch die für die Liebfrauenkirche zu Krefeld bestimmten Ornamentfenster vom Jahre 1914 wurden erst jetzt eingesetzt. Dagegen waren die früher im Gesellenhaus zu Neuß angebrachten Glasgemälde einer verständnislosen Unduldsamkeit zum Opfer gefallen. Sie wurden verkauft und, wie Aug. Hoff sagt: „durch Dokumente eines Gewohnheitschristentums" ersetzt.

Durch diese widrigen Umstände hat sich jedoch der Künstler nicht beirren lassen. Während des Krieges gestaltete Thorn-Prikker die ornamentalen Fenster, das Apsismosaik und die ganze Ausmalung der Altkatholischen Kirche in Essen und im Jahre 1920 die Fenster für die Erbauungshalle der freireligiösen Gemeinde in Offenbach a. M. [22]. Das bayrische Kultusministerium erhielt 1922 das große Glasfenster der Patrona Bavariae [23].

[21] M. Johann Creutz, Thorn-Prikker, M.-Gladbach 1925; Aug. Hoff, Thorn-Prikker, Essen 1925; ders., Die religiöse Kunst Th.-Pr., Düsseldorf 1924; ders., Die Monumente d. Th.-Pr., Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII, 1920, S. 87; ders., J. Thorn-Prikker in der Zeitschrift Kunst und Kirche VI, 1928/29, S. 70 ff.; Pfarrer Geller in der Zeitschrift Die Form I, 1922, Heft 4.

[22] Form I, Heft 4.

[23] Aug. Hoff, Thorn-Prikker, Tafel 41.

In den dann folgenden Jahren entstanden mehrere kleinere religiöse Kunstwerke in Glas, Mosaik, Textilien und 1926 das herrliche Altarmosaik, „Das letzte Abendmahl" für eine protestantische Kirche im Haag[24]. Bedeutende Werke sind auch die 26 zu Weihnachten 1927 vollendeten Fenster in der alten romanischen Kirche zu Wittlaer am Niederrhein. Die Künstlerpersönlichkeit[25] Thorn-Prikkers verkörpert gewissermaßen ein Stück der neuzeitlichen kirchlichen Kunstbewegung; seine religiöse Kunst, die in den Jahren 1912—1918 so verlästert wurde, hat heute allgemeine Hochschätzung erlangt.

Im Rheinland finden wir ferner bald nach Kriegsende zahlreiche andere Künstler für Kirchen tätig. Peter Hecker malte 1920 den kreuztragenden Christus in der Kriegergedächtniskapelle in St. Alban in Köln[26]. Kurz vorher hatte er ebendort eine Kapelle der St.-Mechtern-Kirche vollendet, der später die Ausmalung der ganzen Kirche folgte (vollendet 1928)[27]. Auch in der Pfarrkirche in Glandorf sind von Peter Hecker einige Deckenfresken aus dieser Zeit (1920/21).

Die Dionysiuskirche in Rheine erhielt 1920 und in den folgenden Jahren die ersten neuen modernen Glasgemälde von Jos. Scheuer (Köln)[28].

H. Dürnholz (Düsseldorf) malte 1921 in den Kirchen zu Bocklemünd bei Köln, und 1922/23 die prächtigen Gewölbebilder in Dorsten.

Großes Aufsehen erregte auch die Ausmalung der Pfarrkirche in dem Wallfahrtsort Telgte bei Münster (1922) durch H. Zepter (Köln)[29]. Im Jahre 1923 schuf Fritz Burmann (* 1892, Wiedenbrück) in der Pfarrkirche zu Königswinter am Rhein einige Deckenfresken, 1925 in der von Walter Ophey farbig behandelten katholischen Kirche der Landesirrenanstalt Eickel-

[24] Kunst und Kirche 1927, S. 57.

[25] Literatur über Thorn-Prikker und zahlreiche Abbildungen: Aug. Hoff, Die religiöse Kunst Thorn-Prikkers, Düsseldorf 1924; ders., J. Thorn-Prikker, Essen 1925, Baedeker-Verlag; ders., Die Monumente J. Thorn-Prikkers in der Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII, 1920, S. 87; ders., Neue Arbeiten von Thorn-Prikker in den Rheinischen Heimatblättern IV, 1927, Heft 8, S. 332 ff.; ders., Mosaick en christelijke Kunst in der Zeitschrift Opgang, Amsterdam, IV, 1924, N. 186, S. 858 ff.; Dr. M. Creutz, J. Thorn-Prikker in Dekorative Kunst XI, 1913, S. 219; ders., J. Thorn-Prikker, M.-Gladbach 1925; Dr. H. Saedler in der K. V. Nr. 423 vom 2. VI. 1928.

[26] Zeitschrift für christliche Kunst XXXIV, 1921, S. 12.

[27] Ebd. XXXXIII, 1920, S. 49 f.

[28] Bis 1929 zum größten Teil fertig.

[29] Bericht im M. A. Nr. 81, 15. II. 1923, von Prof. Wackernagel; 34. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1926, Tafel X.

born i. W. einen beachtenswerten Kreuzweg[30]. Von Diez-Edzard wurde in diesem Jahre das religiöse Erinnerungsfenster an Friedr. Bayer in Leverkusen geschaffen[31].

Ein Schüler Thorn-Prikkers, Heinrich Dieckmann, Kempen, der schon früher bekannt wurde durch verschiedene religiöse Gemälde, u. a. die Schutzmantelmadonna (1922), trat durch die Ausmalung in der Kirche zu Orsoy (1926/27) hervor. Rühmlichst hervorgehoben seien von Dieckmann auch die Fenster der Kirche in Marienthal bei Wesel, wo neben ihm ein anderer Schüler Thorn-Prikkers, Anton Wendling (Aachen) arbeitete[32]. Im Kreuzgang derselben Kirche befindet sich ferner aus dieser Zeit ein kleineres Fenster, eine Beweinung Christi von Kampendonk, der ebenfalls zu den Schülern Thorn-Prikkers gehört.

Ferner sind von katholischen Gotteshäusern in den Jahren 1926 und 1927 ausgemalt worden St. Cyriacus in Bottrop und die Pfarrkirche in Erkrath von Dürnholz[33], St. Dionysius in Rheine von H. Windelschmidt[34], St. Peter in Köln von H. Zepter[35] und die Pfarrkirche in Dülken von Anton Wendling[36]. Die Kirche in Erkrath erhielt außerdem 1927 neue Fenster von Scheuren. Mit figürlicher Malerei wurde die Kapelle in Weiler bei Köln von Helen Wiehen ausgestattet[37], die im Jahre 1928 eine ähnliche Aufgabe in der Pfarrkirche zu Wattenscheid löste[38]. J. Bell (Düsseldorf) malte die Friedhofskapelle in Eller aus, für die Weißenborn die Fenster entwarf[39]. Die Franziskanerkirche in Hagen und die Pfarrkirche zu Heppenheim erhielten moderne Fenster von Müller (Örlinghausen). Der Dom zu Mainz wurde 1927/28 unter Verzicht auf jede figürliche Darstellung rein farbig von Paul Meyer-Speer behandelt, von dem auch der farbige Innenschmuck der Kastorkirche in Koblenz stammt[40]. In der St.-Klemens-Kirche in Berlin wurde 1927 ein prächtiges Altarmosaik, „Der gute Hirt" von Paul Plontke (Berlin) feierlich ein-

[30] Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 356 ff., Aufsatz von Prof. Wackernagel; Heimatblätter der Roten Erde 1926, S. 160.

[31] Kunst und Kirche II, 1925, S. 25 ff. Siehe auch Hartlaub, Tafel 25—28.

[32] K. V. 4. XII. 1927, Nr. 891.

[33] K. V. 24. XII. 1927, Nr. 949. [34] M. A. 15. XII. 1927, Nr. 1294.

[35] K. V. 8. VII. 1928, Nr. 498. [36] K. V. 6. V. 1928, Nr. 338.

[37] K. V. 19. XII. 1927, Nr. 959. Vgl. K. V. 6. I. 1929, Nr. 13.

[38] M. A. 5. XI. 1928, Nr. 1226. Vgl. Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 230 ff., Aufsatz von Prof. M. Wackernagel.

[39] K. V. 24. IV. 1928, Nr. 305. Vgl. Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 239 ff., Aufsatz von B. Vollmer.

[40] K. V. 21. X. 1928, Nr. 765.

geweiht[41]. Ein Kreuzweg und ein Altargemälde von P. Plontke waren in der Juryfreien Ausstellung Berlin 1927[42].

Für die Ausmalung der Kirche in M.-Gladbach-Neuwerk machte H. Dieckmann 1928 die Entwürfe. Mit zu den besten Werken dieses Künstlers sind die Fenster der Kapelle des Schifferkinderheims in Duisburg-Ruhrort und die Glasgemälde für St. Aposteln in Köln zu zählen[43].

Ein Künstler, von dem in den letzten Jahren wegen seiner religiösen Kunst oft die Rede war, ist Willy Oeser[44]. Das „Hochland" trat wiederholt für ihn und seine Kunst ein. Er konnte u. a. das monumentale Herz-Jesu-Mosaik in der Kirche zu Ratingen, die Ausmalung der neuen St.-Peters-Kirche in Mannheim und den Kreuzweg in Schneidemühl zur Ausführung bringen.

Außer im Rheinland bildete sich auch in Süddeutschland im Laufe der Jahre eine modern gerichtete religiöse Kunst. So hat sich das „Hochland" und verschiedentlich auch J. Kreitmaier S. J. für Otto Grassel bemüht[45], welcher der „Christlichen Kunst. München" angehört.

Von den Künstlern des Münchener Kreises sei ferner hervorgehoben Fel. Baumhauer[46]. Im Jahre 1922 entstand im Bamberger Dom der Kreuzweg, wohl das einzige größere Werk, mit dem, einige Plattenmalereien ausgenommen, der Künstler der kirchlichen Kunstrichtung vor 1927 angehört. Auch Paul Talheimer[47], der die neue Karl-Borromäus-Kirche in Nürnberg ausmalte, Joseph Bergmann[48] mit seinen Malereien in den Kirchen

[41] Monographie von Oskar Gehrig, Das Altarmosaik in der St.-Klemens-Kirche zu Berlin, Rostock 1927.

[42] Vgl. 34. Jahresmappe 1926 der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Tafel 4; Die christliche Kunst XXIV, 1927, S. 5; Hochland XXVI, 1928/29, Heft 3.

[43] K. V. 11. III. 1928, Nr. 187.

[44] Hochland XX, 1922/23, S. 350 ff., mit Abb., Aufsatz von Werner Weißbach; Hochland XXXIII, 1925/26, S. 121 ff., mit Abb.; Germania 8. V. 1921, Nr. 241, Aufsatz von R. Gießler; K. V. 25. V. 1922, Nr. 406, Aufsatz von H. Reiners; Lumen Christi, München 1924, S. 100; Kreitmaier, Kunst und Künstler, Freiburg 1926; Rup. Gießler, Die Gemälde von W. Oeser, Mannheim 1928.

[45] Die christliche Kunst XVIII, 1921, S. 19 ff.; Hochland XXII, 1924/25, S. 603, Aufsatz von H. Karlinger; J. Kreitmaier, Kunst und Künstler S. 215 ff.; Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1920/22, 24, 26.

[46] Gottesehr I, 1920, S. 33; Die christliche Kunst XI, S. 313 ff.; XVII, S. 53 ff.; XXII, S. 195 ff.

[47] Kreitmaier, a. a. O. S. 120; Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1925; Die christliche Kunst XXV, 1928, S. 13.

[48] Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1925/25; Die christliche Kunst XVIII, S. 148.

zu Olching und Edelshausen, und Ludw. Bauer, der die Kapelle des Gesellenhauses zu Münster i. W. ausstattete[49], sind hier zu nennen[50].

In der Schweiz sind dank der regen Tätigkeit der Groupe de St. Luce und Societas Sti Lucae ebenfalls zahlreiche und wertvolle Werke kirchlicher Malerei entstanden. Leider lassen die bisherigen Veröffentlichungen über die kirchliche Kunst in der Schweiz noch keine erschöpfende Beurteilung zu. Aber schon nach dem, was durch die Schweizer Jahrbücher bekannt wurde, erhält man einen guten Eindruck von dem dort Geschaffenen. Unter den Künstlern steht Alexander Cingria unbedingt an der Spitze. Die Notre-Dame-Kirche[51] und St. Paul in Genf besitzen von ihm verschiedene Glasgemälde. Andere hat er für die reformierte Kirche in Lausanne und die Taufkapelle in Semsales ausgeführt. Das kassettierte Tonnengewölbe der Kirche in Echarlans versah er mit farbigen Dekorationen. In den beiden genannten Kirchen von Genf schufen außer Cingria auch M. Denis, Marcel Poncet[52] und Brunner gute Glasgemälde (1920). Die Wandgemälde der Seitenschiffe in St. Paul sind von G. de Traz; ebendort befindet sich ein Taufstein mit einem Mosaik und ein großes Apsisgemälde (1926) von M. Denis. In der Abtei von St. Maurice brachte M. Denis ebenfalls ein Mosaik an. Eigenartig sind die Malereien von Giov. Severini in Semsales. Stark angefeindet wurde wegen seiner Neuartigkeit J. Hugentobler, der in Mels, Amden (1923), in der Friedhofskapelle zu Hochdorf (1924) und in Altstätten (1925) malte. In der Friedhofskapelle ist außer ihm A. M. Bächtiger vertreten, neben dessen graphischen Arbeiten besonders sein Kreuzweg erwähnt sein möge. Bedeutend entwickelter und ausdrucksreicher ist der Kreuzweg von Aug. Wanner in Oberbüren. In der St.-Josephs-Kirche in Basel malte Wanner zwei große Wandbilder im Chor, die jedoch in gewissem Maße klassizistische Formen aufweisen. Nach stärkerem Aus-

[49] Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 235, 237.

[50] Zur Ergänzung für die deutsche Kirchenkunst seien hier noch aus der Literatur genannt: Deutsche Glasmalkunst, Jahresheft 1927, Verlag Reichsverband Deutscher Glasmalereien, Bruckmann, München; August Hoff, Christliche Mosaikbildkunst, Berlin 1928; ders., Artikel „Glasmalerei" in dem Nachschlagewerk: Die Religion usw., Handwörtebuch für Theologie und Religionswissenschaft, Tübingen 1928; Ludw. Neundörfer, Zur Frage der Kirchenausmalungen, in: K. V. 2. IX. 1928, Nr. 639; Paul Girkon, Die Glasmalerei als kultische Kunst, Furche-Verlag, Berlin; Die christliche Kunst XXV, Heft 11, Sonderheft für Glasmalerei.

[51] M. Brillant, L'art chr. en Fr., Tafel 50—51; Heimatschutz XII, 1917, S. 151, Verlag Benteli A.-G., Bümpliz.

[52] Ebd. S. 152.

druck strebt auch H. v. Matt in der Krankenheilung, einem Wandgemälde der Grabkapelle der Annaschwestern in Luzern. Der dort infolge der streng linearen Komposition hervortretende Ausdruck ist noch kraftvoller in den Linolschnitten, die in den Schweizer Jahrbüchern veröffentlicht wurden. Auch Hans Stocker, der in seinen Wandmalereien in der St.-Wendelin-Kapelle in Möhlin (Aargau) noch an frühere italienische Kunst erinnert, zeigt in den figürlichen Mittelteilen der großen Teppichfenster der Antoniuskirche in Basel ausdrucksreiche Kompositionen. Einen anderen Teil dieser Fenster hat in ähnlicher Formgebung Otto Steiger entworfen. Bezüglich weiterer Beispiele kirchlicher Malerei in der Schweiz sei auf die entsprechende Literatur, auf die sich auch die obigen Mitteilungen stützen, verwiesen [53].

Auch in Frankreich ist die kirchliche Kunstbewegung nicht ohne Erfolg geblieben. Doch scheint sich auf dem Gebiet der Malerei die französische Kirchenkunst im Gegensatz zu Deutschland nicht so persönlich und durchgreifend entwickelt zu haben, wie das zu erwarten gewesen wäre nach den Vorgängen in der profanen Kunst. M. Brillant hat eingehend über die im letzten Jahrzehnt entstandenen Werke der Malerei in seinem genannten Buche berichtet. Hier nimmt M. Denis den ersten Platz ein, der außer den oben genannten Werken in Genf einige Fresken, die Acht Seligkeiten in der Ludwigskirche in Vincennes schuf (1923). Ausdrucksstark und wild bewegt ist die Ausmalung der Kapelle zu M. Rouché (1925) von Desvallières. Auch Marcel Lenoir und G. Rouault gehören zu den besten Kirchenkünstlern Frankreichs. Im Kloster Notre Dame de la Charité in Toulouse malten André Hubert und Yvanna Lemaitre eindrucksvolle Wandbilder.

Gegenüber Frankreich, der Schweiz und Deutschland sind in Österreich und Italien keine nennenswerten Erfolge moderner Kirchenmalerei zu finden. Offenbar hatte Österreich zu sehr unter finanziellen Nöten zu leiden, die eine Inangriffnahme größerer Aufträge nicht gestatteten. Immerhin sind in mehreren Kirchen und Friedhofskapellen Tirols Malereien von Albin Egger-Lienz und den drei Brüdern Stolz ausgeführt worden. Italien steht noch ganz unter dem Einfluß einer konventionellen, idealistischen Kunstauffassung.

In der evangelischen Kirche machte ebenfalls die kirchliche Kunst gute Fortschritte. Es sei hier hingewiesen auf die Fenster

[53] Ill. Katalog der Groupe de St. Luce et St. Maurice, Genf 1920; Katalog der Ausstellung christlicher Kunst in Basel, Baseler Volksblatt 1924; Ars sacra, Schweizerisches Jahrbuch 1927, 1928, 1929, Gebr. Heß, Basel; Die christliche Kunst XXIV, 1928, Heft 5.

der Friedenskirche in Frankfurt a. M. (1926) von P. Röhl[54] und die Fenster der Deutschhauskirche in Würzburg[55] und der Wiesenkirche in Soest[56] von Elisabeth Coester (1927). Cesar Klein führte, nachdem er in einem Wettbewerb, in welchem u. a. auch Waske, Melzer und Pechstein konkurrierten, den ersten Preis erhalten hatte, 20 Fenster für die evangelische Rundkirche auf dem Tempelhofer Feld in Berlin aus. Walter Ophey beendete 1928 die Ausmalung der evangelischen Kirche der Heilanstalt Eickelborn i. W.[57].

Die Entwicklung vom Naturalismus zum Expressionismus hat entsprechend der Malkunst auch die Plastik in den vergangenen zehn Jahren durchgemacht, jedoch fand diese Kunst bei weitem nicht so oft in den Kirchen Verwendung wie die Malerei; wir können für die Plastik aus den Jahren 1917—1927 nur wenige hervorragende Beispiele aufzählen. Man hätte mit Recht erwarten können, daß eine Zeit, die ihren im Weltkrieg gefallenen Helden Denkmäler errichtete, durch diese sich auch ein Denkmal ihrer Kunst geschaffen hätte, aber in den meisten Fällen entsprechen diese Denkmäler kaum durchschnittlichen Ansprüchen der zeitgenössischen Kunst.

Eine künstlerische hervorragende Arbeit entstand 1920 in dem Kriegergedächtnismal von Georg Grasegger im Kölner Dom[58]. Dieses Kunstwerk bedeutet in der Entwicklung des Künstlers wie in der allgemeinen Entwicklung der Plastik, den Übergang von der idealistischen Richtung und feierlichen statuarischen Ruhe zum Expressionismus, zum Ausdrucksstarken und Lebendigen. Mehr seiner früheren Richtung folgte Grasegger in verschiedenen kleineren und mittelgroßen Majolikafiguren, unter denen Darstellungen des Jesuskindes, der Madonna, der Pieta und des Herz Jesu als künstlerische Devotionsfiguren zu finden sind.

Im Jahre 1920 trat ferner der junge Düsseldorfer Plastiker Jos. Dan. Sommer[59] hervor mit verschiedenen Franziskus- und Madonnenfiguren und mehreren Weihnachtskrippen[60]. Enseling[61], Heseding und Senge-Platten aus der Düsseldorfer Schule müssen hier genannt werden.

---

[54] Kunst und Kirche IV, 1927, S. 61.

[55/56] Kunst und Kirche 1927, S. 35 ff., Aufsatz von Paul Girkon; Kunstblatt 1927, S. 342 ff., Aufsatz von A. Schröder.

[57] M. A. 1927, Nr. 1130.

[58] Gottesehr I, 1920, Heft 1, 3 II, S. 81; Zeitschrift für christliche Kunst XXXII, 1919, Heft 4, S. 58 ff. und Tafel; Die christliche Kunst XXIII, S. 351 f.

[59] Gottesehr II, 1921, Heft 1, S. 17; Heft 3/4, S. 83.

[60] Ebd. S. 28 ff., 130 f.

[61] Heimatblätter der Roten Erde II, 1921, S. 386 ff.

In Leipzig, Münster und Köln arbeitete seit 1920 die junge Bildhauerin Hildegard Domizlaff[62], die sich einführte durch ihre reizvollen kleinen Messingreliefs, die als religiöse Wandbilder, Hausaltärchen, als Schmuck für den Einband eines Missales oder als Tabernakeltür (Glandorf) Verwendung fanden. Nicht minder beachtenswert waren die kleinen in Stein und Metall gearbeiteten Devotionsfigürchen, eine Pieta in Alabaster, ein Petrus und die Vorarbeit zu einer lebensgroßen Pieta, die als Kriegergedächtnismal in Breitenbach (Eichsfeld) aufgestellt wurde. Weitere Monumentalaufträge konnte die Künstlerin ausführen für die Akademiker-Gedächtniskirche in Leipzig-Gohlis, ein Pietarelief in Porphyr, vor allem aber die überlebensgroße Gruppe „Christus als Kinderfreund" auf dem Kirchplatz von St. Marien in Hannover (1927). Seitdem entstanden der Hochaltar in der Pfarrkirche zu Weiler (bei Köln) mit einer Herz-Jesu-Figur, die Altarskulpturen in Bottrop und zwei ausgezeichnete Weihnachtskrippen[63].

Der an Ausdruck stärkste religiöse Plastiker ist ohne Zweifel Ludwig Gies, Berlin, dessen Name besonders durch das Kruzifix für den Dom in Lübeck (1921) bekannt geworden ist[64]. Das Kreuz wurde zerschlagen und der Kopf in die Trave geworfen, trotzdem aber wieder hergerichtet und 1922 in der Dombauhütte zu München ausgestellt, wo es ebenfalls vor bilderstürmerischen Elementen in Sicherheit gebracht werden mußte. Es befindet sich heute in Stettin. Außer diesem einen Mal hat Gies keine Gelegenheit mehr gehabt, für irgendeine Kirche zu arbeiten. Jedoch widmete er sich weiter der Bearbeitung religiöser Themen. Wir nennen hier den „Predigenden Christus", die Krippe (beide aus dem Jahre 1921), „Der gute Hirt" (1926), ein weiteres Kreuz und verschiedene Erinnerungsmedaillen.

Zusammen mit Ludwig Gies arbeitete zeitweise Otto Hitzberger (Berlin) (geb. 1878)[65], der ihm bezüglich seiner künstlerischen Ausdrucksweise zuweilen verwandt erscheint. Von seinen ersten religiösen und kirchlichen Arbeiten nennen wir den Tabernakel im Dominikusstift in Berlin-Hermsdorf (1921), eine Madonna und eine tiefempfundene Pieta (1922), die Weihnachtskrippe (1922/23) und das Josephs-Relief (1924). Für die

[62] Gottesehr II, 1921, S. 85; Die christliche Kunst XXXIII, 1927, S. 269 ff.; K. V. 29. XII. 1927, Nr. 959.

[63] Die christliche Kunst XXIV, 1927, S. 56. Über die neuesten Arbeiten siehe Die christliche Kunst XXV, S. 225 ff.

[64] Edwin Redslob, Das Kruzifix von L. G. und sein Schicksal, in: Lübische Monatsschrift „Die Trese" 1922; Die Form 1922, Tafel 21, 22; 1927, S. 7; Kunst und Kirche IV, 1927, S. 48.

[65] O. Gehrig, O. H., Berlin 1925; K. V. 3. X. 1928, Nr. 722.

Bonifatiuskirche in Berlin schnitzte er 1924 die eindrucksvollen Beichtstuhlbekrönungen. In den letzten Jahren entstanden Arbeiten für das Hedwigsheim in Grünau, die St.-Laurentius-Kirche und die Kanzelreliefs in der Antoniuskirche (Berlin). Die Kirche in Wannsee besitzt Türflügel und einen wuchtigen Taufstein. Neuerdings schnitzte Hitzberger den Kreuzigungsaltar in der 1928 von Jos. Bachem vollendeten Augustinuskirche in Berlin und den Kreuzweg der Michaeliskirche in Wannsee (1929).

Mit der Kunst Barlachs[67], dem man übrigens verschiedentlich einen kirchlichen Auftrag gewünscht hat, jedoch erst vor einiger Zeit Kriegerehrungen in Güstrow und Magdeburg ausführte, sind oft verglichen worden die plastischen Werke des rheinischen Künstlers Hein Minkenberg, der nach langjähriger Handwerkertätigkeit mit hervorragenden christlichen Kunstwerken an die Öffentlichkeit trat. Im Jahre 1923 entstand von ihm ein Judas und eine ausdrucksstarke Pieta, 1924 ein Isaias und 1925 ein gewaltig ergreifendes Kruzifix für die Kirche zu Wickrath. Die Apostelreihe für die Josephskirche in Rheydt, aus der der prächtige Johannes[68] als ein Meisterstück zu bezeichnen ist, folgt 1926. Für dieselbe Kirche schuf er einen Canisius-Altar, ferner Grabsteine für Neuwerk und Marienthal. Anfang 1928 wurde die Kriegergedächtniskapelle der Marienkirche in Neuß mit einer Pieta von Minkenberg eingeweiht[69].

Zunächst freudig begrüßt wurden die im Jahre 1924 von der Großherzoglichen Majolika-Manufaktur in Karlsruhe herausgebrachten Devotionalienfiguren nach Entwürfen von Otto Gothe. In ihrer stark barockisierenden Formgebung bedeuten sie jedoch nur eine Übergangserscheinung.

Mehr Erfolge hatten die von den Ostdeutschen Werkstätten zu Neiße seit 1925 hergestellten künstlerischen Devotionalien[70], die in ihrer einfachen Form weite Verbreitung fanden. Hervorgehoben seien die Arbeiten von Prof. R. A. Zutt, dem Leiter der Werkstätten.

Im westlichen Deutschland, in Bischofsheim, für die Kirche von Dom. Böhm entsteht 1925 ein monumentales Altarkreuz von H. Wissel (Köln)[71]. Ein ähnliches Hochkreuz befindet sich von

---

[67] Vgl. Oskar Beyer, Religiöse Plastik unserer Zeit, Furche-Verlag, Berlin 1924.

[68] Die christliche Kunst XXIV, S. 3.

[69] Aufsatz von H. Saedler in K. V. 6. II. 1927, Nr. 292, mit Abbildungen; Aufsatz von Aug. Hoff in Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 249 ff.

[70] Die christliche Kunst XXIII, 1927, Heft 5.

[71] Kunst und Kirche IV, 1927, S. 52 f.

ihm in der Kirche zu Neu-Ulm, und ebendort arbeitete der Künstler in den folgenden Jahren ein Taufbecken und einen Altar. Ein weiteres Werk von ihm besitzt die Kriegergedächtniskirche in Görlitz.

Altäre und andere Ausstattungsstücke in neuzeitlichem, schöpferischem Stil schuf 1926/27 Hans Hansen für die St.-Bruno-Kirche in Köln[72]. Im Jahre 1928 führte er die Raumgestaltung der Kriegergedächtniskapelle der Marienkirche in Neuß durch.

Aus einem Wettbewerb für den Hochaltar der Kölner St.-Pauls-Kirche 1928 ging eine gemeinsame Arbeit des Bildhauers Hensler (Wiesbaden) und des Kirchenarchitekten M. Weber (Frankfurt) hervor. Von Arnold Hensler ist auch die Pieta in der Frauenfriedenskirche in Frankfurt a. M. Als Schmuck für die Portalnische der Frauenfriedenskirche in Frankfurt entstand von Emil Suter (Karlsruhe) eine fast 12 m hohe Madonna, die als plastisches Mosaik ausgeführt ist[73].

Von den westfälischen Plastikern, die in den letzten Jahren hervortraten, wären noch zu nennen: Bäumer (Münster), Fritz Viegener mit einem Kruzifix für Soest, Otto Kösters mit einem Bronzetaufbecken, das ebendort hingelangte[74], und Franz Guntermann[75], der für eine Kriegergedächtniskapelle einen „Schmerzensmann" schuf. Eine Pieta von ihm war auf der Ausstellung für christliche Kunst Münster 1927 zu sehen, die in die St.-Marien-Kirche in Essen-Steele gelangt ist. Seine Weihnachtskrippen zeigen in kindlich-frommer und künstlerischer Weise dem Beschauer das Geheimnis der Heiligen Weihnacht[76]. Überhaupt darf hier auf die Bewegung hingewiesen werden, die gerade in den letzten Jahren überall in Deutschland und Österreich einsetzte, um die kunstlosen Weihnachtskrippen aus Gips durch Kunstwerke von Künstlern zu verdrängen. Auf einige dieser Schöpfungen konnte schon hingewiesen werden. Michael Hartig hat 1927 in einem Sonderheft der christlichen Kunst ausführlich über diese gehandelt[77].

Unter den religiösen Plastikern Süddeutschlands, die der „Christlichen Kunst" nahestanden, aber doch in etwa neue Wege gingen, steht Ruth Schaumann an erster Stelle mit ihren naiven

[72] Die christliche Kunst XXIII, 1927, S. 259 ff.; K. V. 24. VI. 1928, Nr. 462.

[73] M. A. 25. VI. 1928, Nr. 697.

[74] Die Welt 1927, Nr. 8, S. 3.

[75] Heimatblätter der Roten Erde 1926, Heft 12.

[76] Die christliche Kunst XXIII, S. 93; XXIV, S. 50 ff.; Leipziger Illustrierte Zeitung 22. XII. 1927, Nr. 4319.

[77] Die christliche Kunst XXIV, Heft 2; vgl. Gottesehr II, 1921, Heft 6.

tiefinnerlichen Bildwerken[78]. Ein Kruzifix von ihr gelangte in die Kirche zu Elbeck (Ob.-B.). Einige gute Werke fertigten u. a. auch Karl Rieber, Karl Bauer (Altar in Deggendorf)[79], Erwin Kurz (Portalplastik St. Gabriel, München)[80], Karl Burger, Hans Dinnendahl[81] und die Gebrüder Benno und Hans Miller, welche den Herz-Jesu-Altar für die St.-Ruppert-Kirche in München[82] schufen.

Aus dem österreichischen Kunstgebiet ist vor allem bekannt geworden der überwältigende Kruzifixus von Jakob Adlhardt[83] im Benediktinerkolleg in Salzburg, der schon vor Jahren in Auftrag gegeben, jedoch erst 1925 aufgestellt wurde. In der christlichen Kunstausstellung in Wien 1925/26 stellte Hanak ein dem neuzeitlichen Kunstempfinden entsprechendes Gnadenbild einer Madonna und eine Pieta, Andri eine Kreuzigung aus; ob diese künstlerisch bedeutenden Werke in eine Kirche gelangten, war nicht zu ermitteln[84].

Die religiös-kirchliche Plastik in der Schweiz wird vertreten u. a. durch die Künstler Hans v. Matt, M. Feuillat, J. Büsser, Fr. Baud und A. Magg, von denen zahlreiche Bildwerke in schweizerischen Kirchen zu finden sind[85]. Von den französischen Plastikern sei A. Bourdelle, H. Charlier, J. Berand genannt[86].

Die voraufgehende Aufzählung bereits in großer Zahl entstandener, moderner Werke der Malerei und Plastik möge hinreichend beweisen, daß die kirchliche Kunstbewegung seit 1917 nicht erfolglos geblieben ist. Jedoch sind diese Erfolge nicht ohne großen Kampf errungen worden. War doch die eigentliche kirchliche Kunst seit langem auf den bequemen Wegen eines Akademismus und Naturalismus weitergeschritten, um sich fast plötzlich im Jahre 1917/18 einer Kunstauffassung, dem Expressionismus gegenüber zu sehen, der jedem Materialismus in der Kunst Feind war und notwendigerweise zu Auseinandersetzungen herausforderte.

Zu diesen Auseinandersetzungen gaben bereits die Ausstellungen für christliche Kunst den ersten Anlaß. Nicht gerade selten

---

[78] Die christliche Kunst XXI, 1925, S. 97; XXIII, 1927, S. 208 ff. (Aufsatz von G. Lill mit zahlreichen Abbildungen); XXIV, 1928, S. 8; 34. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, Tafel 3; Der Baumeister XXV, 1927, S. 281 ff.

[79] Die christliche Kunst XXIII, S. 28 f. [80] Ebd. S. 344.

[81] Siehe auch Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 236 ff.

[82] Die christliche Kunst XXIII, S. 26 f.

[83] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 239.

[84] Die christliche Kunst XXII, 1928, Heft 8.

[85] Ebd. XXIV, 1928, Heft 5; Ars sacra, Schweiz. Jahrbuch 1927/28.

[86] M. Brillant, L'art chrétien en France, Paris 1927.

konnten die Besucher dieser Ausstellungen Zeugen heftiger Diskussionen über den Wert und Unwert der neuen Kunst werden. In nicht geringerem Maße setzten sich solche Diskussionen fort in der Zeitungskritik und literarischen Erscheinungen, besonders aber auf Tagungen und Versammlungen, die zur Förderung der neuen Kirchenkunst veranstaltet wurden. Im Rückblick auf die Ereignisse im Jahre 1917 bis 1927 kann man in Wahrheit von einem „Kampf um die neue Kunst" sprechen. Es sei hier nur erinnert an den Vortrag von Prof. Reiners (Bonn) auf der ersten Tagung für christliche Kunst in Würzburg 1920, an die Aussprache über moderne Kirchenkunst auf der Tagung in Köln 1921 zwischen Fritz Witte (Köln) und Remigius Bowing O. F. M. (Bonn), an die Ereignisse auf der Tagung in Limburg 1926 und ferner an die Kontroversen, die sich in der Literatur, teilweise in unerfreulichen Ausdrücken gezeigt haben. Weiter sei erinnert an die schroff ablehnende Haltung, die man zunächst kirchlicherseits neuen kirchlichen Kunstwerken gegenüber einnahm, z. B. bei der Anbringung der Thorn-Prikker-Fenster in Neuß und in vielen ähnlichen Fällen. Eine Opposition gegen die Einführung der neuen Kunst im beachtlichen Umfang war ferner die Jubiläumsausstellung der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst in München 1922, welche damals glaubte, das Festhalten an ihren alten Grundsätzen und Traditionen nicht aufgeben zu können, aber auch dann, wie am besten aus ihrer seit 1924 von Georg Lill redigierten Zeitschrift ersichtlich, sich allmählich der Förderung neuzeitlicher Kirchenkunst zuwandte. Zur gleichen Zeit dieser genannten Ausstellung stieg die Erregung gegen die neue kirchliche Kunst beim Publikum auf den Höhepunkt. Das Publikum erhob auf der Gewerbeschau München 1922 Protest gegen die Kreuzigung von Ludwig Gies, die daraufhin unter polizeilichem Schutz aus der Dombauhütte in Sicherheit gebracht werden mußte, um nicht ein zweites Mal zerschlagen zu werden. In dieser Form ist die Erregung in den folgenden Jahren jedoch nicht mehr hervorgetreten, sie ebbte langsam ab, zunächst weil gewiß auf seiten des Publikums allmählich das Verständnis und die Zuneigung für die neue Kunst zunahm, dann aber, weil in den Ausstellungen nicht mehr wie anfangs eine kirchliche Malerei und Plastik in den extremsten Formen des Expressionismus gezeigt und in Vorträgen und der Literatur vertreten wurde. In den verantwortlichen Kreisen hat man alsbald erkannt, daß eine extreme l'art pour l'art-Kunst für die Kirche unverwendbar sei und ein Ausgleich, eine Gemeinschaftskunst angestrebt werden müsse. Weiter mußte man einsehen,

daß es eine Unmöglichkeit war, durch die Einführung der neuen expressionistischen Kunst das Nazarenertum und jenen Pseudoklassizismus, zu dem das Volk durch jahrelange Gewohnheit erzogen war und den es liebte, mit einem Schlage auszurotten. Andererseits ließ aber auch der Expressionismus selbst in der Schärfe seiner Ausdrucksmittel langsam nach, es trat eine Beruhigung in der Formgebung ein, die dem breiten Publikum erträglicher war und bereitwilligere Aufnahme fand. Die oft reichlich spät und träge vorgehende Wandlung zu dieser Erkenntnis hatte weiterhin auch wohl seine Ursache in der weltanschaulichen Einstellung des Expressionismus, auf die in der kirchlichen Kunstliteratur hingewiesen wurde. Unter der religiösen Kunstliteratur, die seit 1917 durchweg für eine neue, ausdrucksstarke Kirchenkunst eingenommen war, befaßte sich besonders das Werk von G. F. Hartlaub, Kunst und Religion, hauptsächlich mit der religiösen und philosophischen Einstellung des Expressionismus. Die Gegnerschaft des Expressionismus, die allerdings im Grunde nur den Naturalismus und Idealismus in der kirchlichen Kunst verteidigen wollte, hat nicht selten in dem verallgemeinernden Hinweis auch die mystische und pantheistische Einstellung des Expressionismus, auf den Ausführungen Hartlaubs fußend, ein billiges Mittel gefunden, die ganze neue religiöse Kunst als für die Kirche unbrauchbar und ihren Gesetzen nicht entsprechend hinzustellen. Diese Gegner vergaßen aber, daß jede wahre Kunstrichtung prinzipiell der Kirche dienen konnte, wenn sie sich nur auf positiv gläubiger Weltanschauung stützte und den prinzipiellen Anforderungen der Kirche nachkam, denn es war oft genug betont worden, daß die Kirche für ihre Zwecke nie einen besonderen Kunststil bevorzugt hat und bevorzugen wird.

Trotz dieser vielfach widrigen Umstände nahm jedoch im Laufe der Jahre infolge der intensiven Tätigkeit und der ausgedehnten Unternehmungen der kirchlichen Kunstbewegung die Bereitwilligkeit zur Aufnahme neuzeitlicher Kirchenkunst, die sich schon 1912 in dem Auftrag an Josef Eberz für das Herz-Jesu-Bild in der Konviktskirche zu Ehingen und später 1913/14 in dem Auftrag des Pfarrers Geller an Jan Thorn-Prikker für die Fenster der Dreikönigen-Kirche in Neuß gezeigt hatte, mehr und mehr zu und zwar innerhalb der katholischen Kirche früher und in ihrem größeren Bedürfnis nach religiösem Bildwerk entsprechend umfangreicher als in der protestantischen Kirche. Die kirchliche Kunstbewegung hat somit das wichtige Endergebnis gehabt, daß die kirchliche und profane Kunst die langersehnte, notwendige und lebendige Verbindung eingingen.

Zugleich mit dem Streben, der Kirche eine neue ausdruckstarke, auf das Geistige eingestellte Kunst, die in der Zeit verwurzelt war, zu schenken, strebte die kirchliche Kunstbewegung seit 1917 nach der

Überwindung des Historismus,

der Nachahmung historischer Stile in der kirchlichen Kunst. Im voraufgehenden Abschnitt konnte schon darauf hingewiesen werden, daß die neue Ausdruckskunst sich notwendigerweise gegen den Historismus in der Malerei und Plastik, den Akademismus richtete, der bei der klassischen Kunst seine Anleihen machte und daher selbst hohl und charakterlos war. Aber auch in den anderen Kunstzweigen, in der kirchlichen Baukunst und im Kunstgewerbe verschwand der Historismus. Diese Entwicklung wurde vorbereitet durch die Tätigkeit des Deutschen Werkbundes und der zeitgenössischen profanen Baukunst. Den neuen Werk- und Bauformen war es daher bedeutend eher möglich, Eingang zu finden in der kirchlichen Kunst als den bildenden Künsten.

Von entscheidender Bedeutung für die kirchliche Kunstentwicklung wie Kunstbewegung ist die Preisgabe des fast als Dogma erklärten Historismus in der Baukunst, die sich mit dem lebhaften Einsetzen der Kirchenbautätigkeit nach dem Kriege mehr und mehr Anschluß suchte an die Architektur moderner Industrie- und Verkehrsbauten[87] und Zweckmäßigkeit, Materialechtheit und die einfache große, rein architektonische Linie betonte. An Stelle fader Romantik und Imitation ließ die kirchliche Kunstbewegung zeitbedingte künstlerische Neuschöpfungen treten.

Als eines der ersten Beispiele moderner Kirchenarchitektur entstand in Offenbach die St.-Josephs-Notkirche von Dominikus Böhm (1920)[88], die mit allem voraufgegangenen Baugewohnten brach und eine zeitgemäße künstlerisch durchdachte Formgebung zeigte. Die Holzkirche von Söder[89] und die in Baukeramik auszuführende Waldkapelle von Poelzig[90] blieben Projekt. Für die evangelische Kirchenbaukunst von allergrößter Bedeutung war der Entwurf einer Sternkirche (1921) von Otto Bartning[91].

[87] Vgl. den Aufsatz „Neuzeitlicher oder historischer Stil im Kirchenbau" von Prof. Wackernagel im M. A. 13. I. 1927; Fr. Metzger, „Technik und Kirchenbau" im Ars sacra, Schweiz. Jahrbuch 1929, S. 19; Zentralblatt der Bauverwaltung, 47. Jahrg. 1927, Nr. 42; 48. Jahrg. 1928, Nr. 2.

[88] Die Form I, 1922, Tafel I; Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 346 f., Aufsatz von A. Hoff mit zahlreichen anderen Entwürfen von Dom. Böhm.

[89] Die Form I, 1922, S. 19. [90] Ebd. Tafel 2 und 3.

[91] Ebd. S. 24 f.: O. Bartning, Vom neuen Kirchenbau, Berlin 1928.

Bereits im Jahre 1922 ist eine lebhaftere Bautätigkeit zu beobachten. In Ickern i. W. wird die von Alfred Fischer[92] entworfene Betonkirche begonnen. Sie ist eine der ersten größeren Kirchen, die moderne Bauideen und Baumaterial, Beton und Klinker verwerten. Auch Peter Behrens benutzte verschiedenfarbige Klinker für seine Dombauhütte[93] auf der Münchener Gewerbeschau 1922. Sein Entwurf für die Pfarrkirche in Essen-Rellinghausen[94], der ebenfalls aus dieser Zeit stammt, konnte noch nicht ausgeführt werden. Ein weiteres umfangreiches Bauprojekt führte H. Herkommer in Bruchsal[95] durch. Das St.-Paulus-Heim (Missionshaus) im Bruchsal, besonders die in schlichten Linien gehaltene Hauskapelle mit der weihevollen Eingangshalle, gehört mit zu den besten modernen kirchlichen Bauten. Neuzeitlich empfundene Dorfkirchen entwarf Clemens Holzmeister (Wien), von denen eine in Batschuns (Tirol)[96] 1922 gebaut wurde. Holzmeister schließt sich hier zwar an die bodenständige Tiroler Bauweise an, durchsetzt sie aber mit modernen Motiven. Im Jahre 1923 trat Dominikus Böhm mit verschiedenen Kirchenbauten hervor. Bei der Dorfkirche in Dettingen[97] übernahm er die Formgebung der Notkirche von Offenbach. In Vaals (Holland) baute Böhm in diesem Jahre ein Benediktinerkloster[98]. Berühmt geworden ist seine Kirche in Neu-Ulm (1923/26)[99].

Es möge hier auch die moderne holländische Kirchenarchitektur aus jener Zeit Erwähnung finden. Obschon sich der holländische Kirchenbau zunächst an die Backsteingotik anschließt, erkennt man doch eine ausgesprochen moderne Note, wie z. B. an der Kirche von Noordhoek von Bellot[100], die in ge-

---

[92] Die Form I, 1922, Tafel 4 und 5; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 278 f.; Baukunst III, Heft 10, 1927.

[93] Hochland X, 1920/23, Heft 1, S. 107; Cremer, Peter Behrens, Essen 1928.

[94] Cremer, a. a. O.

[95] Abbildungen bei Platz, Moderne Baukunst, Berlin 1928; W. Hegemann, Hans Herkommer, Berlin, Hübsch-Verlag, 1929; Monographie von W. P. Fuchs-Röll, 1926; siehe auch die Wettbewerbe für Frankfurt und Ludwigshafen (Die christliche Kunst XXI, S. 207 ff.; XXII, S. 255 ff.).

[96] Der Baumeister XXV, 1927, S. 262 f.; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 225: Aufsatz von I. Weingartner über H.

[97] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 257 und 259.

[98] Abb. bei Joh. Schumacher, Deutsche Klöster, Bonn 1928, Abb. 18, 19.

[99] Zeitschrift Zement XVII, 1928, Nr. 1, S. 15; Moderne Bauformen 1927, S. 226: Aufsatz von Rud. Schwarz; Der Baumeister XXV, 1927, S. 249 ff.: Aufsatz von G. Lill; Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 348 ff.; XXIV, 1928, S. 260: 35. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1927, S. 8.

[100] Abbildung bei M. Brillant, a. a. O.

wisser Beziehung an gotisch-maurische Bauweise erinnert und in ihren Formen farbige Klinker verwertet. Ebenfalls von Bellot ist die neue Kirche von Oosterhout[101]. Originelle Backsteinbauten finden wir ferner in Nymwegen von Thunissen und Hendrick, in Scheveningen von Meer. van Moorsel. Der bedeutendste holländische Kirchenbaumeister dürfte A. J. Kropholler sein, der bereits eine große Zahl Kirchen in den ersten zwanziger Jahren gebaut hat, u. a. die Kirchen in Bornerbroock, Ursum, Tilligte, ferner St. Paschalis im Haag, St. Rita in Amsterdam, weitere in Beverwiyk und s'Gravenhage[102]. Die modernen holländischen Kirchen lassen gewöhnlich den Dachstuhl offen und die Wände unverputzt. Von besonderem Reiz und wohlgelungen ist in den Kirchen die Lichtführung, besonders in den Chorpartien.

Noch bevor in Deutschland die Kirchenbaubewegung recht in Fluß kam, wagten in den Jahren 1922/23 die Gebr. Perret in den Kirchenbauten von Le Raincy bei Paris[103] und Montmagny (1925) eine Gestaltung, die alles vorher Dagewesene an Eigenart übertraf. Die Bauweise, die in Deutschland ähnlich unter dem Schlagwort: „Glas und Eisen" bekannt ist, wurde hier auf den Kirchenbau übertragen. Die Wände sind durch eine durchgehende Fensterreihe unterbrochen und wirken im Lichtbild wie ein großes Spitzengewebe, da die Streben der Fenster aus stark armiertem Eisenbeton sehr dünn gehalten werden konnten. Die Gewölbe, flache weitgespannte Betonschalen, werden von möglichst dünnen Stützen getragen und scheinen wie ein Zeltdach zu schweben. Diese neuartige Bauart beeinflußte später den St.-Antonius-Kirchenbau in Basel in der Schweiz.

Nicht verwandt mit dieser Richtung ist die für die evangelische Gemeinde in Dietikon[104] (Schweiz) 1924 von Otto Zollinger projektierte Kirche, einer Zentralbauanlage mit mächtigem Kuppelgewölbe. Eine ähnliche Grundrißbildung zeigte auch die 1924 nach dem Entwurf von Cl. Holzmeister begonnene katholische Pfarrkirche in Bregenz-Vorkloster[105]. Eine Anlehnung an die Barockkirchen Schwabens läßt sich hier jedoch nicht leugnen. Im südwestlichen Deutschland in Saarbrücken baute H. Herkommer 1924 die Michaeliskirche[106], deren Hauptraum mit dem

[101] Ebd.

[102] Abbildung in der Zeitschrift Klei, Nymegen, XV, 1923, Heft 4; J. P. Mieras, Anteekeningen bij een Tweetal Kerken van A. J. Kropholler, s'Gravenhage 1923.

[103] Siehe M. Brillant, L'art etc., Paris 1927; Deutsche Bauzeitung, 13. XI. 1926.

[104] Moderne Bauformen 1925, S. 297 ff.

[105] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 230 f.

[106] Abbildung bei Platz, Moderne Baukunst, Berlin 1928; 33. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1925, S. 5, 7.

neuartigen, erst vor einigen Jahren von Zollinger erfundenen Holzlamellengewölbe gedeckt wurde. Besonders auch die Kryptenanlage dieser Kirche sei hervorgehoben. Eine umfangreiche Kirchen- und Klosteranlage wurde ebenfalls 1924 von J. H. Pinand (Darmstadt) in Limburg a. d. Lahn[107] begonnen (eingeweiht 1926). Pinand wandte im Innern der Kirche eine parabolisch geformte Gewölbekonstruktion an ähnlich wie Fischer in Ickern i. W., wo ebenfalls der Schwung der durch die großen Gurtbögen gebildeten Parabel bereits am Boden einsetzte. Nur hat Pinand die Flächen zwischen den Bögen des Chores zu beleben gesucht, indem er sie wiederum durch übereinander gestaffelte, nach oben kleiner werdende Parabel auflöste. Ein charakteristisches Beispiel moderner Kirchenbaukunst war die Kapelle auf der Bauausstellung in Stuttgart 1924[108] von Otto Linder, nach seinen Entwürfen wurden 1924 und 1925 die Herz-Jesu-Kirche in Mühlacker[109] und die Marienkirche in Baienfurt[110] ausgeführt bzw. begonnen. Aus dieser Zeit ist auch die große Pfarrkirche von Freilassing-Salzburghofen[111], die Prof. Muesmann (Dresden) entwarf.

In Salzburg selbst entstand 1925 im Auftrage des Abtes Petrus Klotz das neue Benediktinerkolleg von Peter Behrens[112], und in Heilbronn die Augustinuskirche von H. Herkommer[113].

Ein ganz hervorragender moderner Kirchenbau ist die Kirche in Bischofsheim a. M.[114] von D. Böhm (1926), eine mächtige, wieder parabolisch gewölbte Halle, die nach Osten durch eine gerade Wand abgeschlossen wird, vor der dann ein einfacher, aber eindrucksvoller Kreuzalter steht. Ähnlich gestaltet ist auch die Bonifatiuskirche von Martin Weber in Frankfurt-Sachsenhausen[115]. Die breite einschiffige Halle ist hier jedoch nicht

---

[107] Moderne Bauformen 1928, S. 183 ff.; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 77, 272 ff.; Gedächtnisschrift Unter dem Schutze der Apostelkönigin, Pallottiner-Verlag, Limburg 1927; 36. Jahresmappe der Gesellschaft für christliche Kunst, München 1928.

[108] E. Ehmann, Neue Kirchenbauten, Stuttgart 1926, S. 56.

[109] Ebd. S. 22.

[110] Ebd. S. 31; Die christliche Kunst XXV, 1929, Heft 5.

[111] Kunst und Dekoration XXXI, 1928, S. 364 f.; 35. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1927, S. 7.

[112] Die christliche Kunst XXV, 1928, Heft 8 Tafel und S. 234 ff.

[113] Der Baumeister XXV, 1927, S. 267; Die christliche Kunst XXIV, S. 69; 35. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1927, S. 7 und Tafel I; Archiv für christliche Kunst 1927, S. 28 ff.

[114] Zeitschrift Zement XVII, 1928, Heft 1, S. 18 ff.; Moderne Bauformen 1927, S. 226; Der Baumeister XXV, 1927, S. 258 ff.; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 71, 261—263.

[115] 36. Jahresmappe der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst 1928; Die christliche Kunst XXII, S. 249; ebd. XXIV, 1928, S. 73, Heft 9/10

parabolisch rund abgeschlossen, sondern spitzbogig. Eigenartig ist der Chorabschluß, über dem in Anlehnung an den christozentrischen Baugedanken van Aackens der sechseckige, fein durchbrochene Turm emporsteigt.

In München, obschon zunächst bei der dort in kirchlichen Kunstkreisen herrschenden Richtung nicht zu vermuten, entsteht die in etwa moderne St.-Martins-Kirche von Leitenstörfer[116] und die St.-Gabriel-Kirche von O. O. Kurz[117].

Im Jahre 1927 steht wiederum Dominikus Böhm, überhaupt wohl der erfolgreichste Kirchenarchitekt der letzten zehn Jahre, an der Spitze mit einem Kirchenbau in Freyhausen bei Jettingen. Beispiel einer modernen Großstadtpfarrkirche und ohne Zweifel großartig in ihrer Anlage ist die 1927 von M. Kurz erbaute Antoniuskirche in Augsburg[118]. In Nürnberg beginnt man mit dem Bau der früher von Cl. Holzmeister entworfenen St.-Martins-Kirche[119], und der Ausführung seines Kirchenentwurfes für Gloggnitz[120]. In Frillendorf bei Essen geht ein von Ed. Körner[121] entworfener Kirchenbau seiner Vollendung entgegen, der gewisse Anklänge an die Sternkirche von Otto Bartning aufweist. Die Ausführung der Hl.-Geist-Kirche in Münster i. W. von Kremer (1926)[122] wurde 1928 begonnen (eingeweiht 1929), und die Suitbertuskirche von Tietmann und Hake in Düsseldorf konnte 1927 eingeweiht werden[123].

Wohl die modernste Kirchenanlage der letzten Jahre ist die 1927 eingeweihte Antoniuskirche in Basel von Moser[124], dessen Entwurf stark beeinflußt ist von der Notre-Dame-Kirche der Gebr. Perret in Le Raincy. Aus dem holländischen modernsten Kirchenbau erwähnen wir noch die von dem bekannten Architekten H. P. Berlage 1927 erbaute Christian-Science-Kirche im Haag.

Tafel und S. 264—269; Monographie im Selbstverlag der Pfarrei 1927 von Pfarrer Karst; vgl. auch B. Benten, Plan der Heimschule am Laacher See, Münsterverlag, Münster i. W. 1927.

[116] Der Baumeister XXV, 1927, S. 264 ff.

[117] Ebd. XXVI, S. 270 ff.; Die christliche Kunst XXIII, 1927, Heft 11; Adolf Leulner, O. O. Kurz und E. Herbert; Hübsch-Verlag aus der Serie Neue Werkkunst, Berlin 1927.

[118] Der Baumeister XXV, 1927, S. 268 f.; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 67; G. Lill, Michael Kurz, Berlin, Hübsch-Verlag, 1929.

[119] Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 264/65 und Tafel.

[120] Ebd. XXIV, 1928, S. 232 ff.

[121] Ebd. XXIV, 1928, S. 280 ff., Aufsatz von A. Hoff.

[122] Ebd. XXIII, 1927, Heft 9; Bauwarte III, 1927, Heft 2; Monographie zur Einweihung durch das Pfarramt 1929.

[123] Bauwarte IV, 1928, S. 44 ff.

[124] Zeitschrift Zement XVII, 1928, Heft 1, S. 21; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 131 u. 142 ff.

Auch in jüngster Zeit nimmt die Kirchenbautätigkeit stetig zu und zahlreiche Architekten sind mit der Ausführung ihrer Entwürfe beschäftigt. Wohl begünstigt durch die allgemeinen Verhältnisse — Geld war genügend für Kirchenbauten zu bekommen — und ferner bedingt durch die dringende Notwendigkeit, auf welche die Seelsorge hinwies, finden wir zahlreiche Kirchen im Jahre 1927 und 1928 im Bau, oder die Pläne dazu liegen fertig vor. Es ist nicht mehr Aufgabe dieser Arbeit, auf diese Bauten einzugehen. Jedenfalls aber dürfen wir feststellen, daß gerade der Kirchenbau von 1927 an einen gewaltigen Aufschwung nahm. Es kann hier nur verwiesen werden auf die einschlägige Bauzeitschriftenliteratur.

Man wird der kirchlichen Kunstbewegung einen vollen Erfolg nicht absprechen können. Was erreicht werden sollte, ist erreicht. Der Bruch mit aller Stilimitation ist vollzogen und im engsten Zusammenhang mit der gleichzeitig profanen Baukunst entwickelte sich die neue Kirchenarchitektur. Gewiß ist es hierüber selbst im eigenen Lager zuweilen zu Meinungsverschiedenheiten gekommen[125], aber das Ziel, die Neuschaffung eines zeitgemäßen Kirchenbaustiles, hat man darüber nicht aus dem Auge verloren. In Großstadtvierteln und Siedlungen des 20. Jahrhunderts ragen heute in monumentaler Einfachheit und Schlichtheit, verzichtend auf allen unnützen spielerischen Schmuck und nur die große Linie betonend, neuzeitliche Kirchenbauten empor. Zur rechten Beurteilung des künstlerischen wie — vom Standpunkt der kirchlichen Kunstbewegung aus gesehen — ideellen Erfolges, der Kirchenbaukunst, reicht die Betrachtung der entstandenen ausgeführten Werke jedoch allein nicht aus, man wird zur Ergänzung die künstlerischen Leistungen heranziehen müssen, die Entwurf oder Projekt blieben und besonders auf den Wettbewerben hervortraten. Auf diese Wettbewerbe, die oben in einem besonderen Kapitel besprochen wurden, und die dort angegebene Literatur möge deshalb hingewiesen sein[126].

Die Überwindung des Historismus, die in der kirchlichen Baukunst monumentalen Ausdruck fand, machte sich folgerichtig auch im kirchlichen Kunstgewerbe geltend; es lebte wieder ein echtes handwerklich wie künstlerisch begründetes Kunstgewerbe auf. Denn was auf profanem Gebiet der Deutsche Werkbund und an seiner Spitze ein Schultze Naumburg und der Kunstwart mit Erfolg zu erreichen gesucht hatten, mußte sich auch durchsetzen

[125] Zentralblatt der Bauverwaltung, 47. Jahrg. 1927, Nr. 42; 48, Jahrg. 1928, Nr. 2.

[126] Siehe S. 63 ff.; vgl. auch K. Freckmann, Kirchenbau, Ratschläge und Beispiele, Herder, Freiburg 1931.

können auf kirchenkünstlerischem Gebiet. Für die Vorarbeit der Erreichung dieses Zieles ist die kirchliche Kunstbewegung dem Deutschen Werkbund daher großen Dank schuldig. Im Gegensatz zu der minderwertigen Industriekunst und dem unselbständigen, historisch eingestellten kirchlichen Kunstgewerbe zeigte schon im Jahre 1914 die Werkbundausstellung in Köln in einer besonderen kirchenkünstlerischen Abteilung moderne Mittel und Möglichkeiten für künstlerisch einwandfreie zweck- und materialentsprechende Formen. Die Erfolge dieser Propaganda traten jedoch erst hervor nach dem Kriege.

Im Jahre 1919 entstanden zunächst die ausgezeichneten, künstlerischen Goldschmiedearbeiten von Ernst Riegel, Köln[127]. Die von ihm entworfenen Meßkelche, besonders aber die Monstranzen für die Nikolauskirche in Köln-Sülz, die Pfarrkirche in St. Peter in Köln-Ehrenfeld und die zierliche Monstranz auf der Gewerbeschau in München 1922 waren hervorragende Beispiele moderner Goldschmiedekunst. Gute künstlerische Arbeiten lieferten ferner Joseph Fuchs (Paderborn), Joh. Vorfeld (Kevelaer), Jos. Wilm (Berlin), Joh. Lauwericks (Amsterdam), Oskar Hazlack (Wien), Fr. Möhler (Schwäbisch-Gmünd), K. B. Berthold (Frankfurt), Bach-Wild (Münster) u. a.[128]. Auch verschiedene Kelche eines Künstlers der Beuroner Schule, P. Suitbert Kraemer, waren neuartig und reizvoll[129].

In der Schweiz entstanden gute Goldschmiedearbeiten von Arnold Stockmann (Luzern), M. Feuillat (Genf), Anton Blöchlinger (St. Gallen) und M. Burch (Luzern)[130]. Aus Frankreich lagen nur einzelne Abbildungen von schön geformten Kelchen der Benediktinerabtei Solesmes vor.

Aus Schmiedeeisen, Messing und Bronze sind ebenfalls zahlreiche künstlerische Arbeiten in Kirchen gelangt. Entwürfe hierzu machten u. a. Ernst Riegel und Klemens Holzmeister (Wien)[131]. Von Peter Behrens ist das wohlkomponierte Klausurgitter der Benediktineruniversität in Salzburg[132]. In der Idee sei erinnert an die Hildesheimer Bronzetüren, die schmiedeeiserne Gittertür der Taufkapelle in der Passionskirche in Obermenzing von G. G. Buchner und H. Panzer (München)[133]. Ein ähnliches

[127] Zeitschrift für christliche Kunst XXXIII, 1920, S. 103 ff. u. 139 f.; ebd. XXXIV, 1921, S. 35; Gottesehr I, 1919, S. 20 ff.

[128] Die christliche Kunst XXIV, 1928, Heft 4 und XXVII, 1930, S. 8 ff.

[129] Benediktinische Monatsschrift II, 1920, S. 168: Von Beuronischer Kelchkunst von Ansgar Pöllmann O. S. B.

[130] Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 152 f.

[131] Die christliche Kunst XXII, 1926, S. 227 ff.

[132] Ebd. XXII, 1926, S. 225 ff. [133] Ebd. S. 146 f.

originelles Werk ist die Taufkapellentür von O. O. Kurz in St. Gabriel in München[134]. Für die Vorhalle des St.-Hedwigs-Hauses in Berlin schuf Otto Hitzberger Bronzetüren (1926). Auch die prächtigen Bronzetore des neuen Friedhofes in Essen sind hier zu nennen. Ein ausgezeichnet gutes Kommuniongitter aus Schmiedeeisen entwarf Dom. Böhm für die Kirche in Bischofsheim a. M.[135]. Leuchter, Türbeschläge, Schlüssel und anderes kirchliches Gerät aus unedlem Metall gibt es bereits in künstlerischen und handwerklichen Qualitätsarbeiten.

Die Paramentik[136] hat sich in den letzten zehn Jahren auch von der bisher üblichen Schablonenarbeit abgewandt und legt Wert auf künstlerische Entwürfe. In etwa noch an Stiltradition gebunden, aber doch nicht ohne persönliche künstlerische Note sind die Arbeiten von Augustin Pacher aus seinen letzten Lebensjahren († 1926). Der Kunst des Expressionismus dagegen gehören die Fahnen von Karl Kriete (Essen) für Rheine[137] und den Verein Junghansa in Münster i. W. (1920) an, die damals große Aufregung hervorriefen. In Düsseldorf arbeitete Karl Weißenborn, in München Else Jaskolla[138] Entwürfe für Paramente und Fahnen, letztere besonders auch für kirchliche Leinenklöppelspitzen und Spitzenstickerei. Die Pfarrkirche von Großenbaum und die Dreikönigenkirche in Neuß besitzen Fahnen und Dekorationen nach Entwürfen von Thorn-Prikker. Verschiedene Kaselentwürfe desselben Meisters und ihre Ausführung bestellte der kunstsinnige Pfarrer Geller in Essen. Neue Muster für Seidendamaste und Brokate entwarfen Peter Hecker, H. Zepter und H. Dürnholz. Nach ihren Entwürfen wurden ebenfalls mehrere Kaseln und Fahnen ausgeführt[139]. In Telgte i. W. befindet sich ein Traghimmel, dessen Behänge von H. Zepter mit anbetendem Engel geschmückt wurden, und in der bischöflichen Kapelle in Osnabrück ist ein rotes Pluviale und Segensvelum von ihm. Ferner sei besonders erinnert an die Kaseln von Peter Behrens. Für die evangelische Wiesenkirche in Soest arbeitete Elisabeth Coester gute Paramente und Teppiche[140]. Über die neuesten Arbeiten der Kölner Werkschulen berichtete jüngst die christliche Kunst[141].

[134] Der Baumeister XXV, 1927, S. 272.
[135] Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 243.
[136] Vgl. hierzu Die christliche Kunst XXIV, 1928, Heft 12.
[137] Der weiße Reiter, Düsseldorf 1920, S. 55.
[138] Die christliche Kunst XXI, 1924, S. 77; XXIV, 1928, S. 353.
[139] Der Führer, Zeitschrift des katholischen Gesellenvereins, 11. Jahrg., Nr. 4—6.
[140] Das Kunstblatt 1927, S. 345.
[141] Die christliche Kunst XXV, 1929, S. 242 ff.

In der Schweiz widmeten sich E. v. Stockar (Taegervilen)[142], J. C. Stierlin (Hermance) und Marguerite Naville mit Erfolg der Paramentenkunst. Die zuletzt genannte Künstlerin vor allem hat ausgezeichnete Kaseln, Pluviale und Fahnen für die Kirchen in Genf und Echarlans geliefert[143].

Weiterhin gingen in Deutschland zahlreiche Teppichwebereien allmählich dazu über, auch Kirchenteppiche nach Entwürfen erster Künstler, z. B. Thorn-Prikker, H. Dieckmann u. a., zu weben. Am meisten im Rückstand ist noch die kirchliche Buchkunst. Abgesehen von einigen gelegentlichen Arbeiten, wie etwa die metallenen Bucheinbände und Malereien von Hildegard Domizlaff ist nicht viel Hervorragendes auf diesem Gebiete zu nennen. Es mag hier und da auf den Wunsch eines einzelnen Bestellers hin der mehr oder minder geschmackvolle Bucheinband eines Missale oder anderer liturgischer Bücher entstanden sein, aber im übrigen liefern die kirchlichen Verleger bis heute ihre Meßbücher, Breviere und Rituale mit derselben geschmacklosen Innenausstattung, mit den wie Bilderrätsel anmutenden Kopfleisten und den süßlichen, oft grauenhaft bunten Einschaltbildern, die noch aus dem vergangenen Jahrhundert stammen.

Solche und ähnliche Mißstände auch auf anderen kirchlichen Kunstgebieten vermögen jedoch nicht die sonstigen großen Erfolge der kirchlichen Kunstbewegung auf dem Gebiet der Malerei, Bildhauerkunst und Baukunst herabzumindern.

Bedauerlicherweise ist aber das fast völlige Versagen der kirchlichen Kunstbewegung zuzugeben in dem

Kampf gegen die wertlose Industrie- und Massenkunst der Devotionalien.

Hierin folgte die neue kirchliche Kunstbewegung den schon seit langen Jahren vorhandenen Bestrebungen. Zu denen, die seit 1917 mit besonderem Eifer die beklagenswerten Zustände der Devotionalienkunst bekämpften, gehörte in erster Linie Alexander Cingria. Seine Schrift: La decadence de l'art sacrée leitete die neue kirchliche Kunstbewegung ein, und das Urteil, in dem Cingria in dieser Schrift alle kunstlosen Machwerke der Industrie als vom Teufel stammend und des Hauses Gottes und seiner Ehre unwürdig bezeichnete, ist oft in der kirchlichen Kunstliteratur als berechtigt wiederholt und hervorgehoben worden. Auch die Tagungen für christliche Kunst und ähnliche Veranstaltungen der kirchlichen Kunstbewegung haben versucht,

[142] Heimatschutz XII, 1917, S. 166 f., Verlag Benteli A.-G., Bümpliz.

[143] Ill. Katalog der Groupe de St. Luc. et St. Maurice, Genf 1920; Ars sacra, Schweizerisches Jahrbuch 1928, Tafel 18; Die christliche Kunst XXIV, 1928, S. 141.

diesem Urteil zur allgemeinen Anerkennung zu verhelfen. So war von vornherein für alle Tagungen als Programmpunkt der Tagungsordnung ein Referat vorgesehen, das über die erreichten Erfolge in der Hebung der Devotionalien- und Gebrauchskunst in Kirche und Haus und über weitere Besserungsvorschläge zu handeln hatte. Ferner haben die christlichen Kunstausstellungen zur Besserung der Verhältnisse durch den Verkauf guter Kunstwerke beigetragen. Die eigentlichen Vermittlungen von Kunstwerken an die Besteller übernahmen besondere Einrichtungen, z. B. die Gesellschaft für christliche Kunst in München, das Institut für religiöse Kunst in Köln und die Ostdeutschen Werkstätten in Neiße. Besonders wohlfeile, aber künstlerische Devotionalien fertigten die Ostdeutschen Werkstätten an. Auf Veranlassung des christlichen Kunstvereins „Ver sacrum" in Düsseldorf wurden in der dortigen Akademie eigens künstlerische Modelle ausgeführt, die zur Vervielfältigung an die Devotionalienindustrie weitergegeben wurden. Mit den Fabrikanten wurde verhandelt und Verträge wurden mit diesen geschlossen, um so eine gute christliche Hauskunst zu erzielen, und eigens eingerichtete Verkaufsstellen z. B. auf der Leipziger Messe sorgten für die Verbreitung guter Kunst beim Publikum. Aber alle diese Unternehmungen sind leider erfolglos geblieben.

Hebung der Qualität suchte die kirchliche Kunstbewegung auch durch die Kunst- und Künstlervereine zu erreichen. Da trotz aller Aufklärung und Belehrung oft genug den eigentlichen Künstlern „Künstler" fragwürdiger Qualifikation vorgezogen wurden, war es notwendig, daß hier die Kunstvereine die berechtigten Wünsche und Rechte der wahren Künstler vertraten. Durch die kirchliche Kunstbewegung wurden in den letzten zehn Jahren mehrere Neugründungen derartiger Vereine veranlaßt. In der Schweiz wurde der Künstlerverein „Groupe de St. Luc et St. Maurice", der sich später zur Societas St. Lucae erweiterte, gegründet; in Deutschland folgten die Vereine Ars Christiana und Ver sacrum (Düsseldorf). Diese Vereine haben, wie schon seit 1904 die Gesellschaft für christliche Kunst (München), außer durch Auftragsvermittlung zwischen Künstler und Besteller auch auf anderen Wegen, durch Zeitschriften, Vorträge und Verlosung von Kunstwerken, das Publikum zu wahrer Kunst zu erziehen sich angelegen sein lassen.

Vor allem war es im Verfolg dieses Zieles ein unbedingtes Erfordernis, dem Klerus als dem Hauptauftraggeber kirchlicher Kunstwerke das erforderliche Verständnis und Verantwortungsgefühl der Kunst gegenüber zu vermitteln. Hierin hat die neue kirchliche Kunstbewegung nicht unerheblich dazu beigetragen,

daß der Klerus durch Vorlesungen, Kurse und Lehrsammlungen kirchlicher Kunst und Belehrungen über die Pflichten und Wege der Denkmalpflege Ehrfurcht und Achtung vor neuer wie alter Kunst gewann. Wie großen Wert die Kirche selbst auf diese Ausbildung des Klerus legte, ging hervor aus den Bestimmungen und Erlassen, die sie von amtlicher Stelle aus an den Klerus richtete. Die „Päpstlichen Verordnungen über die christliche Kunst", die im Jahre 1925 von Pius XI. gegeben wurden, haben dem Klerus der ganzen Kirche Anweisungen erteilt, mit größter Sorgfalt auf die Pflege alter Kunstdenkmäler bedacht zu sein und dieselbe Sorgfalt im Bewußtsein großer Verantwortung auch bei der Beschaffung neuer, und zwar wahrer, kirchlicher Kunstwerke anzuwenden. Die Anordnungen, die in Deutschland von der protestantischen Kirche gegeben wurden, stellten dieselben Forderungen auf.

Andererseits wurde beim Künstler eine Steigerung der Qualität angestrebt durch die häufig besonders bei Kirchenbauvorhaben veranstalteten Wettbewerbe, durch welche die Künstler angeregt wurden, ihr bestes Können zur Erzielung von Höchstleistungen einzusetzen.

Forderte nun die kirchliche Kunstbewegung für das Gotteshaus qualitätvolle und echte Kunst, so durfte sie auf der anderen Seite die

Sorge für den christlichen Künstler

nicht vergessen. In zweifacher Weise mußte dem Künstler geholfen werden. In materieller Hinsicht haben alle Unternehmungen der kirchlichen Kunstbewegung, die Ausstelungen, Tagungen, die Literatur, die Vereine und Institute durch Auftragsvermittlung und Beratung manches für die Künstler leisten können. Hierzu trat jedoch als ganz neuartige Erscheinung der kirchlichen Kunstbewegung die Sorge für das seelische und geistige Wohl des christlichen Künstlers. Es war angebracht, dem Künstler eine religiöse, weltanschauliche Grundlage für seine Aufgabe zu verschaffen. Der Künstler, der ohnehin einer individuellen Behandlung bedurfte, entbehrte schon lange eine besondere seelsorgliche Pflege und religiöse Belehrung seitens seiner ersten Auftraggeberin, der Kirche. Hierin hat sich seit dem Kriege manches geändert. Die Künstlerexerzitien in Maria Laach, Engelberg und anderswo, die besonderen theologischen Vorlesungen an den Werkschulen in Köln, Düsseldorf und Neiße haben hier segensreich gewirkt. Es sei ferner hingewiesen auf die Tätigkeit des Pfarrers Geller und des Pfarrers Winkelmann in Marienthal bei Wesel, die mit liebevoller Sorgfalt auf das Wohl der ihnen nahestehenden Kirchenkünstler bedacht waren. Denn nur auf diesem

seelsorglichen Wege konnte ja auch die „Tragik des christlichen Künstlers", die in dem so häufigen Fehlen der Anerkennung und der Zurücksetzung gegenüber Künstlern dritten und vierten Ranges lag, behoben werden. Außerdem bot diese Fürsorge vor allem die Gewähr, daß der kirchliche Künstler im Geiste der Kirche arbeitete und schuf.

Zuletzt möge noch eine Eigentümlichkeit der neuen kirchlichen Kunstbewegung erwähnt werden:

Die Beziehung zur liturgischen Bewegung.

Es war von selbst gegeben, daß die liturgische Bewegung einem ihrer Teilgebiete, der christlichen Kunst, weitgehendste Beachtung schenken mußte, um gemeinsame Probleme zu lösen. Die Auswirkungen dieser gemeinsamen Arbeit zeigten sich besonders auf dem Gebiete der Baukunst. Sie stehen im Zusammenhang mit den obengenannten verschiedenen Sonderschriften, dem Buch von van Acken: „Christozentrische Kirchenkunst" oder den Abhandlungen des Abtes Ildefons Herwegen über die Liturgie und die kirchliche Kunst. Innerhalb der protestantischen liturgischen Bewegung äußerten sich über die liturgische Gestaltung des Kirchengebäudes der Architekt Otto Bartning, Pfarrer Dr. Paul Girkon und Kurt Horn in der Zeitschrift „Kunst und Kirche". Durch diese Einstellung auf das Liturgische wurden zahlreiche katholische und protestantische Kirchenbauten ohne Zweifel erheblich in ihrer Grundriß- und Aufrißgestaltung beeinflußt und erhielten dadurch einen neuartigen Charakter. Die Bildung des Laienraumes, die Aufstellung des Altares und der Kanzel im Kirchengebäude, die Betonung des Mittelpunktes des Gottesdienstes, des Altares durch eine Turmanlage, durch alles dieses wurde der kirchliche Baukünstler vor neue Aufgaben gestellt.

Am Schluß der Darstellung der kirchlichen Kunstbewegung von 1917—1927 und der Hervorhebung ihrer Wirkungsweise und ihrer positiven Erfolge muß zur Vollständigkeit des Bildes nun noch hingewiesen werden auf das Negative, auf das,

was nicht erreicht wurde.

Zuzugeben ist da an erster Stelle, daß eine „Gemeinschaftskunst" trotz lebhaftester Bemühung noch nicht besteht. Selbst die Zahl der guten kirchlichen Kunstwerke, die in den letzten zehn Jahren entstanden sind, vermag nicht über die Tatsache hinwegzutäuschen, daß das breitere Publikum im allgemeinen einer wahren Kirchenkunst noch immer fremd gegenübersteht. Sogar die Erlasse von amtlich-kirchlicher Seite beider Konfessionen haben nicht verhindern können, daß oft genug anstatt echter Kunstwerke Erzeugnisse fragwürdiger Güte in den Kirchen Aufstellung fanden und alte künstlerische Kulturgüter zugrunde

gingen. Die Hebung der Devotionalienkunst ist bis heute trotz der sonst segensreichen Tagungen für christliche Kunst, der vielen Reden und Schriften ein ungelöstes Problem geblieben. Die Propaganda der kirchlichen Kunstinstitute drang noch nicht genug in die Kreise der Besteller und des Publikums ein, um schon jetzt eine allgemeine Besserung herbeizuführen, das beweist bis heute am besten die lebhafte Nachfrage und der Absatz der üblichen, minderwertigen Kunstwaren an den Wallfahrtsorten, wo sich die Industrie und der Geschäftsgeist immer noch mächtiger zeigt als der gute Geschmack. Die Industrie ging sogar in geschäftstüchtiger Weise und die Lage der Verhältnisse ausnutzend dazu über, neben ihren gewohnten auch sogenannte moderne Ware zu führen, wobei von echter religiöser Kunst nicht die Rede sein kann. Es ist keineswegs verwunderlich, daß man heute schon „moderne" Kirchenkunst nach der Katalognummer bestellen kann. Waren ferner früher die Vorlage-Bücher für kirchliche Geräte und Paramente mit romanischen und gotischen Mustern angefüllt, so sind heute bereits an ihre Stelle Muster „moderner Künstler" getreten.

Die kirchliche Kunstbewegung wird daher in Zukunft weiter eine umfangreiche Propagandatätigkeit entfalten müssen, wenn aus den Kirchen und Häusern die minderwertige Kunstindustrieware, die süßlichen Gipsfiguren und schlechten Öldruckbilder verschwinden sollen. Alle Propaganda wird jedoch Theorie bleiben, solange nicht überall eine praktische Arbeit geleistet wird, an der es leider oftmals gefehlt hat.

Es wird in Zukunft darauf ankommen, daß die kirchliche Kunstbewegung ihr hohes Ziel nicht aus den Augen verliert. Erst wenn die Überzeugung allgemein geworden sein wird, daß einzig nur eine wahre, kirchliche Kunst, die in und aus unserer Zeit entsteht, und wirklich formschöpferische Kunst ist, zum Gottesdienst und zur Gottesverehrung verwendbar ist, wird die kirchliche Kunstbewegung ihre Aufgabe erfüllt haben. Eine Erfüllung besteht jedoch nicht in der kritiklosen Übernahme moderner Kunstformen; die Kunstform der Zeit wird vom Künstler den Anforderungen der Liturgie und des Kultus gemäß und aus den Grundkräften des christlichen Glaubens heraus, fruchtbar gemacht werden müssen, dann erst wird die kirchliche Kunst auch in unseren Tagen wieder ein Schmuck werden an dem „Krönungsmantel, mit dem die Kirche durch die Jahrhunderte schreitet".

Wir stehen am Schluß unserer Betrachtung der kirchlichen Kunstbewegung von 1917—27. Dieser Zeitraum liegt bereits fünf Jahre hinter uns. Auch diese Jahre waren Jahre rastloser Tätigkeit auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst. Die Entwicklung

hat weitere Fortschritte gemacht, die Kunst ist nicht stehen geblieben, aber auch die Zeitverhältnisse sind andere geworden. Während vor fünf Jahren es die finanziellen Verhältnisse noch ermöglichten, die Kunst zu fördern, stehen wir heute wenigstens in Deutschland vor dem finanziellen Nichts.

Der Notruf der Künstler klingt tagtäglich an die Ohren eingeweihter Kreise. Was wird geschehen? Wenn diese allgemeine Not anhält oder noch zunehmen sollte, wird die Gefahr bestehen, daß alles mühsam Aufgebaute wieder in sich zusammenbricht. Wenn es keine Aufträge mehr gibt, wird auch die kirchliche Kunstbewegung vor der Unmöglichkeit stehen, ihre bisher erfolgreiche Tätigkeit fortzusetzen. Andererseits wird auch die kirchliche Kunstenwicklung zu leiden haben, sie wird stocken und schließlich in die Letargie zurückversinken, aus die sie mit Mühe in mehr als zehnjähriger Arbeit herausgerissen wurde. Möge aber die feste Hoffnung auf bessere Zeiten beim Künstler wie bei Auftraggebern den Mut erhalten zum Weiterbauen. Vielleicht wird die Not unserer Tage, wie es schon wiederholt geschehen ist, die Grundlage bieten für eine besonders hervorragende Epoche der christlichen und kirchlichen Kunst.

Literatur

Abkürzungen

D. A. Z. = Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin.
K. V. = Kölnische Volkszeitung, Köln.
M. A. = Münsterischer Anzeiger, Münster i. W.

Zeitschriften

Archiv für christliche Kunst, Stuttgart.
Ars sacra, Schweizerische Jahrbücher für christliche Kunst 1927 ff. Basel.
Arte cristiana, Milano.
Baumeister, der, München.
Bauwarte, die, Köln.
Feuer, das, Weimar 1921.
Form, die, Berlin, München.
Gildeboek, Harlem.
Gottesehr, München-Gladbach.
Jahresberichte der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München.
Jahresberichte und Kunstgaben des Christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Köln 1919 ff., Augsburg.
Jahresmappen der Deutschen Gesellschaft für christliche Kunst, München.
Korrespondenz für christliche Kunst, Limburg a. L. 1926 ff.
Die christliche Kunst, München.
Das christliche Kunstblatt, Stuttgart.
Christliche Kunstblätter, Linz a. d. Donau.
Kunst und Kirche, Berlin.
Sanct Lukas I, Freiburg 1928.
Notes d'art et d'archeologie, Jahrg. 1924, Paris.
Mitteilungen des Deutschen Werkbundes 1924, Berlin.
Monatsschrift für Gottesdienst und religiöse Kunst.
Der Pionier, München.
Die religiöse Kunst, Berlin.
Süddeutsche Bauzeitung, Stuttgart.
Zeitschrift für christliche Kunst, Düsseldorf.
Zeitschrift für Denkmalpflege, Wien-Berlin 1928, 2. Jahrg.

Aufsätze

Bartning, Otto: Das evangelische Kirchenbauprogramm. Die Form I, Heft 4, S. 26 f.
Beitz, Egid: Diözesanmuseen. Zeitschrift f. chr. Kunst, 32. Jahrg., S. 159.
— Drei Stimmen über die neue christliche Kunst. K. V. 1920, Nr. 168.
Birchler, Linus: Moderne Kirchenkunst in Europa. Ars sacra, Schweiz. Jahrbuch 1929, S. 25.
Boving, P. Remigius, O. F. M.: Soll die Kirche der expressionistischen Kunst ihre Tore öffnen? Theologie und Glaube, 12. Jahrg., S. 18.
— Neue Sachlichkeit in der Kunst. M. A. 1926, Nr. 162.

Dieckmann, Heinr.: Zum Thema: Die kirchliche Kunst unserer Tage. Zenoblätter 1925, Nr. 19.
— Kirchliche Kunst unserer Tage. K. V. 1928, Nr. 225.
Fechter, Paul: Religiöse Architektur. Feuer III 1921, S. 81.
Fischer, A. L.: Die Deutsche Gewerbeschau zu München. Kunstwart, 35. Jahrg., S. 281 ff. u. ö.
Fischer, E. K.: Die neue Kunst und die Kirche. Kunstwart, 35. Jahrg. S. 189 ff. u. ö.
Fuchs, Alois: Diözesanmuseen. Zeitschr. f. chr. Kunst, 33. Jahrg., S. 69.
Gehrig, Oskar: Mosaik und Glasmalerei in der Kirche. Kunst und Kirche 1927, S. 57.
— Kunst und Presse. K. V. 1928, Nr. 567.
Gießler, Rup.: Religion und junge Kunst. K. V. 1920, Nr. 586.
Girkon, Paul: Neue kirchliche Glaskunst in Soest und Würzburg. Kunst und Kirche 1927, S. 35.
— Die Stahlkirche. A. a. O. 1928, S. 114 ff.
Grosche, Robert: Das Schicksal der kirchl. Kunst. K. V., Sondernummer vom 16. Juni 1928.
Gurlitt, Corn.: Kirchliche Baustoffe. Kunst und Kirche 1928, S. 100 ff.
Hammenstede, Albert, O. S. B.: Liturgische Erneuerung und Kirchenkunst. In „Mysterium" (Gesammelte Aufsätze), Münster 1926, S. 105.
Hartlaub, G. F.: Weltstil und Weltreligion. Feuer III 1921, S. 73.
Hasenkamp, Gottfried: Kultische Kunst. M. A. 1926, Nr. 176.
Herwegen, Abt Ildef.: Gedanken über kirchl. Kunst. Jahrbuch des Verbandes kath. Akademiker, Augsburg 1923.
Hoff, Aug.: Heckers Fresken in Köln. Hochland, 20. Jahrg., S. 318.
— Christian Rohlfs' religiöse Malerei. A. a. O. 21. Jahrg., S. 552.
— Aufgaben heutiger kirchl. Kunst. Die Form I, Heft 4, S. 12 ff.
— Grundrißsymbolik des modernen Kirchenbaues. K. V. 1928, Nr. 886.
Hoffmann-München, Richard: Christliche Gegenwartskunst. Korrespondenz für Chr. Kunst 1927, Nr. 7 f.
Horn, Curt: Von neuer Plastik. Kunst und Kirche 1927, S. 49.
— Der evangelische Kirchenbau unserer Tage. A. a. O. 1928, S. 81.
— Künstlerischer Kultus und kultische Kunst. A. a. O. S. 104.
Huppertz, Andr.: Expressionismus. Gottesehr I, S. 36 u. ö.
— Von wahrhaft religiöser Kunst. Gottesehr II, S. 33.
Karlinger, Hans: Tradition und Stil. Kunstgabe des Vereins für chr. Kunst im Erzbistum Köln, 1928, S. 13.
— Otto Grassl. Hochland, 22. Jahrg., S. 603.
Kehrer, Hugo: Karl Caspar. Velhagen und Klasings Monatshefte, 37. Jahrg., S. 49 ff.
Kreitmaier, Jos., S. J. (siehe auch unten): Expressionistische Kirchenkunst. Stimmen der Zeit, Bd. 101, 1921, S. 35.
— Die Krisis der chr. Kunst. A. a. O. Bd. 104, S. 377.
— Die Tragik des chr. Künstlers. A. a. O. Bd. 113, S. 292.
— Kulturaufgaben der chr. Kunst. Die Chr. Kunst, 23. Jahrg., 1927, S. 284.
— Kulturaufgaben der chr. Kunst. Korrespondenz für chr. Kunst 1927, Nr. 4.
— Theologische Grundbegriffe der kirchl. Kunst. In Ehrengabe Deutscher Wissenschaft, hrsg. von Franz Feßler, Freiburg 1920.
Lindemann, Reinhold: Der moderne Künstlermensch und der chr. Künstler. Zur Gegenwartskrisis der chr. Kunst. Hochland, 25. Jahrg., S. 50.
Lill, Georg: Die Dombauhütte auf der Münchener Gewerbeschau. Hochland, 20. Jahrg., S. 107.

— Das Problem der chr. Kunst. A. a. O. S. 131 ff. und Die chr. Kunst, 21. Jahrg., S. 65 ff.
— Im Streit der Zeit. Die chr. Kunst, 22. Jahrg., 1926, S. 207.
— Die kirchl. Kunst der Gegenwart und das katholische Volk. A. a. O., 24. Jahrg., 1928, S. 65.
— Vom gesunden Sinn des Volkes. A. a. O. S. 26.
— Christliche Kunst, Schönheit und moderner Stil. Bayerischer Kurier 1926, Nr. 83, 95.
— Zum modernen katholischen Kirchenbau. Der Baumeister. 25. Jahrg., 1927, S. 249.
Metzger, Fr.: Technik und Kirchenbau. Ars sacra, Schweiz. Jahrbuch 1929, S. 19.
Meyenberg, A.: Hl. Schrift, Kunst und Künstler. A. a. O. S. 9.
Momme Nissen, Fr. Bened., O. P.: Kirche und Expressionismus. Gottesehr I. S. 18.
— Einige Worte zur Kunsterneuerung. A. a. O. II, S. 12.
— Die neue kirchliche Kunst. Hist.-Pol. Blätter, Bd. 171, 1923, S. 30 ff., 65 ff.
Moos, H. v.: M. Denis und die religiöse Malerei der Gegenwart. Renaissance-Jahrbuch, Uznach 1927.
Neundörfer, Ludwig: Zur Gegenwartslage der chr. Kunst. K. V. 1928, Nr. 112.
— Zur Frage der Kirchenausmalung. K. V. 1928, Nr. 639.
Neuß, W.: Der Geistliche und die gegenwärtige Lage der christlichen Kunst. Jahresbericht der Chr. Kunstvereins des Erzbistums Köln für das Jahr 1920.
— Expressionismus, Ausdruckskunst und die kirchl. Kunst der Gegenwart. K. V. 1922, Nr. 8 und 29.
— Die chr. Kunst im theologischen Studium. Zeitschr. für chr. Kunst, 33. Jahrg., S. 73.
Oeser, Willy: Neue religiöse Kunst und Volk. K. V. 1929, Nr. 327.
Paulweber, Joh.: Geburt der chr. Kunst aus dem „Corpus Christi". Hochland, 24. Jahrg., S. 538 ff.
— Zur Kulturaufgabe der chr. Kunst. Die chr. Kunst, 23. Jahrg., 1927, S. 373.
Popp, Jos.: Das neue religiöse Bild. Velhagen und Klasings Monatshefte, 38. Jahrg., S. 361.
Redslob, Edwin: Kultus und Kunst. D. A. Z. vom 9. März 1924.
— Kirche und Handwerk. Die Form I, Heft 4, S. 20 ff.
— Gemeinschaft und Persönlichkeit. Ein Grundproblem der religiösen Kunst. Feuer III 1921, S. 67.
— Das Kruzifix von Ludwig Gies und sein Schicksal. Lübische Monatsschrift „Die Trese", 1922.
— Kirche und Kunst. Kunst und Kirche 1927, S. 4 ff.
Reynold, Dr. Gonzague de: Der hl. Thomas und die Kunst. Das Neue Reich, 7. Jahrg., 1925, S. 796 ff.
Reiners, Herib.: Heinrich Nauen. Hochland, 19. Jahrg., S. 79 ff.
Riezler, Walter: Religion und Kunst der Gegenwart. Die Form I, Heft 4, S. 1 ff.
Rückert, H.: Vom neuen Kirchenbau. Monatsschrift für Gottesdienst und kirchl. Kunst 1919, S. 153 ff. und 192 ff.
Schmidt, Paul Ferd.: Das religiöse Bild unserer Tage. Kunst und Kirche 1928, S. 49 ff.
Schmitkunz, H.: Erzieherisches in der chr. Kunst. K. V. 1921, Nr. 314.
Schmitz, Herm.: Grundsätzliches zur religiösen Kunst der Gegenwart. Die Kunst für Alle, 39. Jahrg., 1924, S. 289.

— Strömungen in der katholischen Kirchenkunst der Gegenwart. K. V. 1926, Nr. 653.
Schulte, Ant.: Die Fragen der heutigen kirchlichen Kunst. Theologie und Glaube, 17. Jahrg., 1925, S. 341.
Staudhamer, Seb.: Kirche und chr. Kunst. Die Chr. Kunst, 17. Jahrg., 1921, S. 10 ff.
Stuhlfauth, Georg: Wo bleiben wir? Religiöse Kunst, 18. Jahrg., 1920, S. 2 ff.
— Religiöse Gegenwartskunst. Kunst und Kirche 1927, S. 83.
Wackernagel, Dr. M.: Die Kunst der Kirche. Hochland, 17. Jahrg., 1919, S. 88 ff.
— Die katholische Kunstbewegung in der Schweiz. Basler Volkblatt 1924, Nr. 201 und 203.
— Kirchliche Kunstfragen. Theologie und Glaube, 17. Jahrg., 1925, S. 341 ff. und 649 ff.
— Der Kampf um eine neue kirchliche Kunst. Christl. Kunstkorrespondenz 1926, Nr. 2.
— Der Kampf um eine neue kirchl. Kunst. Essener Volkszeitung 1927, Nr. 36.
— Neuzeitlicher oder historischer Stil im Kirchenbau. M. A. 1927, Nr. 42.
— Zum Problem der kirchlichen Kunst. Ars sacra, Schweiz. Jahrbuch 1927, S. 13.
— Das erste Manifest der kirchl. Kunstbewegung. Westf. Merkur 1928, Nr. 4.
— Zugangswege zur Baukunst. Schweizerische Rundschau, 27. Jahrg., 1928, Heft 12.
— Apologetische Kirchenkunst. A. a. O. 28. Jahrg., 1929, Heft 11 und 29. Jahrg., 1929, Heft 2.
— Die kirchliche Kunstbewegung, Ihre Probleme und Errungenschaften. Schönere Zukunft, 4. Jahrg., S. 1014 f.
— Die kirchliche Kunstbewegung unserer Zeit. A. a. O. S. 1036 f.
Weisbach, Werner: Ein Weg zur religiösen Kunst — Willy Oeser. Hochland, 20. Jahrg., S. 349.
Weiß, Konr. (siehe auch unten): Karl Caspar. Hochland, 9. Jahrg., S. 672.
Weißenhofer, Anselm: Das Ringen um die Erneuerung der religiösen Kunst. Das Neue Reich, 8. Jahrg., 1926, S. 371.
Witte, Fritz: Neue Zeiten — Neue Ziele. Zeitschr. f. chr. Kunst, 32. Jahrg., S. 1.
— Erziehung des Klerus zur Kunst. A. a. O. S. 17.
— Nochmals die Stellung der Kirche zur Modernen. A. a. O. S. 83.
— Kunst und Seele. A. a. O. S. 87.
— Ceterum censeo . . . A. a. O. S. 163.
— Der Wille zur Tat. A. a. O. 33. Jahrg., S. 14.
— Diktatur oder legale Gewalt? A. a. O. S. 140.
— Wir und die chr. Kunst. Chr. Kunstkorrespondenz 1926, Nr. 1.
Witte, Rob. B.: Wege zur chr. Kunst. Gottesehr II, S. 21 und 52.
Wieschebrink, Theod.: Der neue Erlaß Papst Pius' XI. über die kirchliche Kunst. M. A. 23. Febr. 1926.
Wolf, G. J.: Neue Wege der chr. Kunst. Leipziger Illustr. Zeitung 1926, Nr. 4266.

Acken, J. van: Christozentrische Kirchenkunst. Gladbeck 1922.
Aussem, J., und Guardini, R.: Geweihte Kunst. Deutsches Quickbornhaus Burg Rothenfels.
Bartning, Otto: Vom neuen Kirchenbau. Berlin, Cassirer, 1919.
Benten, B.: Plan der Heimschule am Laacher See. Münster 1927.

Beyer, Osk.: Religiöse Plastik unserer Zeit. Berlin, Furche 1924.
— W. Steinhausen. Berlin 1921.
Boving, Rem., O. F. M.: Kirche und moderne Kunst. Bonn 1922.
Briele, van der: Christian Rohlfs. Dortmund 1925.
Brillant, Maurice: L'art chrétien en France au XXe siècle. Paris, Bloud & Gay 1927.
Cocteau, J. und Maritain, J.: Der Künstler und der Weise. Augsburg 1927.
Cremer, J.: Peter Behrens. Essen 1928.
Creutz, Max: Thorn-Prikker. M.-Gladbach 1925.
Cingria, Al: La Décadence de l'Art Sacre. Lausanne 1917. Übersetzung von Linus Birchler bei Filser, Augsburg 1927.
Denis, Maurice: Nouvelles Theories. Paris 1921.
Deutsche Glasmalkunst, Jahresheft 1927. Hrsg. vom Reichsverband Deutscher Glasmalereien, München.
Diözesansynoden, Protokolle. Münster 1924.
— Protokolle. Paderborn 1922.
— Protokolle. Köln 1922.
Disposicioni Pontificie in materia d'arte sacra. Roma 1925.
Ehmann, E.: Neue Kirchenbauten. Stuttgart 1926.
Eschweiler, J.: Das Erzbischöfliche Diözesanmuseum zu Köln. 1924.
Feulner, Ad.: O. O. Kurz und E. Herbert. Hübschverlag, Berlin 1927.
Fischer, Max: Jos. Eberz und der neue Weg zur religiösen Kunst. Goltzverlag, München 1918.
Fuchs, Prof. A.: Die Bestimmungen der Paderborner Diözesansynode 1922. Paderborn 1924.
Fuchs-Röll, W. P.: Das St.-Paulus-Heim in Bruchsal. 1926.
Girkon, Paul: Die Glasmalerei als kultische Kunst. Berlin, Furche.
Girkon, P. und Bartning, O.: Die Stahlkirche. Berlin 1928.
Girkon, Paul und Weißenhofer, Anselm: Das 20. Jahrhundert und die chr. Kunst; zwei Vorträge. Dresden, J. Naumanns Buchhandlung, 1929.
Gehrig, Oskar: Das Altarmosaik in der St.-Clemens-Kirche Berlin. Rostock 1927.
— Otto Hitzberger. Berlin 1925.
Gemelli, P., O. F. M.: La decadenza dell'arte cristiana. Milano 1922.
Gießler, Rup.: Die Gemälde von W. Oeser. Mannheim 1928.
Gurlitt, Corn.: Erhaltung und Pflege der alten künstlerischen Kircheneinrichtungen. Leipzig 1921.
Hartlaub, G. F.: Kunst und Religion. Wolf, München 1919.
Herwegen, Ildefons, O. S. B.: Das Kunstprinzip der Liturgie. Paderborn 1920.
— Kirche und Seele. Münster 1926.
Hoff, Aug.: Christliche Mosaikbildkunst. Berlin 1925.
— Thorn-Prikker und die neuere Glasmalerei. Essen 1925.
— Die religiöse Kunst J. Thorn-Prikkers. Düsseldorf 1924.
Horn, C.: Grundfragen des evangelischen Kultus. Berlin 1927.
— Kultus und Kunst. Berlin, Furche 1924.
Janssen, Miek: J. Toorop. M.-Gladbach 1927.
Karst, Pfarrer: Die Bonifatiuskirche in Frankfurt-Sachsenhausen 1927. Selbstverlag der Pfarrei.
Kliche, F.: Religion und Kunst. Kassel, Röttgers Verlag, o. J.
Kreitmaier, Jos.: Von Kunst und Künstlern. Freiburg 1926.
— Im Kampf um die neue Kunst. Freiburg 1920.
Kühnel, Jos.: Von der Enkelin Gottes, Gedanken über religiöse Kunst. Freiburg 1926.

Künzle, Magnus, O. M Cap.: Expressionismus und kirchliche Kunst. Olten 1924.
„Lumen Christi": Der katholische Gedanke. VIII. München 1924.
Maritain, Jaques: Art e scolastique. Paris 1920, 1927.
Mecklenbeck, A.: Vom Urerlebnis in der christlichen Kunst. Habelschwerdt 1925..
Michel, E.: Der Weg zum Mythos. Jena 1919.
Mieras, J. P.: Anteckeningen bij een Tweetal Kerken van A. J. Kropholler. s'Gravenhage 1923.
Much, Hans: Vom Sinn der Gotik. Dresden 1923.
Mysterium, Gesammelte Arbeiten Laacher Mönche. Münster 1926.
Pallottinerverlag, Limburg a. d. Lahn 1927: Unter dem Schutz der Apostelkönigin, Gedächtnisschrift.
Pfeffer, Alb.: Das Diözesanmuseum in Rottenburg. Ebd. 1928.
Pfeil, Gabriel: Der weiße Reiter, Bd. I. Düsseldorf 1920.
Platz, Gust. Adolf: Die Baukunst der neuesten Zeit. Berlin 1928.
Religion, Die, usw.: Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen 1928.
Roland Holst van der Schalk, Henriette: Het Pantheon der Menschheid van H. P. Berlage. Rotterdam 1919.
Rothes, W.: Das Christusbild in der Kunst der Gegenwart. München 1925.
Sauer, Jos.: Wesen und Wollen der chr. Kunst. Freiburg, Herder, 1926.
Scheuber, Jos.: Kunst und Credo. Einsiedeln 1925.
Schöpfung, ein Buch für religiöse Ausdruckskunst, hrsg. von Osk. Beyer, Bd. I. Berlin 1923.
— Beiträge zu einer Weltgeschichte religiöser Kunst, Bd. 1—10, hrsg. von Osk. Beyer. Berlin 1925 ff,
Schönhagen, Otto: Stätten der Weihe. Berlin, Furche 1919.
Seelsorger und Künstler, Veröffentlichung der Arbeitsgemeinschaft zur Vertiefung des künstlerischen Schaffens. Freiburg, Freie Vereinigung für Seesorgehilfe, 1931.
Stuhlfauth, G.: Die religiöse Kunst im Werke Lovis Corinths. Lahr 1926.
Tagung für christliche Kunst. Stenographische Berichte. Auslieferung: Geschäftsstelle der T. f. chr. K., Dresden N 2, Wilhelmsplatz 2 D.
Vatikanische Ausstellung, Die. Wien, Norbertusdruckerei 1888.
Vitzthum, Georg, Graf: Christliche Kunst im Bilde. Leipzig 1925.
Weiß, Konrad: Das gegenwärtige Problem der Gotik. Augsburg 1927.
— Zum geschichtlichen Gethsemane. Mainz 1919.
Wolfram, E.: Das Übersinnliche in Kunst und Mythos. Stuttgart 1923.
Ziesche, Karl: Vom Expressionismus. Warendorf 1919.

Lebenslauf

Ich, Theodor Wieschebrink, wurde geboren zu Münster i. W. am 23. November 1897 als Sohn des im Jahre 1928 verstorbenen San.-Rats Dr. med. Wieschebrink und seiner Frau Amalie geb. Laurenz zu Ochtrup i. W. Nachdem ich am Gymnasium Paulinum zu Münster das Zeugnis der Reife erhalten hatte, wurde ich 1918 zunächst bei der Theologischen Fakultät der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster immatrikuliert und studierte neben den theologischen Fächern zwei Semester Christliche Archäologie bei Herrn Prof. Dr. Dölger und fünf Semester Kunstgeschichte bei Herrn Prof. Dr. M. Wackernagel. Von 1923 bis 1929 war ich in der Seelsorge tätig, hatte jedoch seit 1924 Gelegenheit, meine kunstgeschichtlichen Studien bei Herrn Prof. Dr. Wackernagel als Hauptfach wieder aufzunehmen und auf griechisch-römische Archäologie bei Herrn Prof. Dr. von Salis auszudehnen. Als zweites Nebenfach studierte ich Kirchengeschichte des Mittelalters und der Neuzeit bei Herrn Prof. Dr. theol. Mohler. Das Studium wurde abgeschlossen am 5. März 1929 mit der Doktorprüfung. Die Promotionsarbeit mit dem Titel „Die kirchliche Kunstbewegung im Zeitalter des Expressionismus von 1917—1927“ wurde angeregt durch Herrn Prof. Dr. Wackernagel, der sich selbst seit vielen Jahren in der neuzeitlichen kirchlichen Kunstbewegung hervorragend betätigte. Ihm auch an dieser Stelle den herzlichsten Dank für seine weitgehende Förderung auszusprechen, ist mir ein dringendes Bedürfnis.